



# **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

## **CREACIÓN MUSICAL AL INTERIOR DE LA MATERIA SONORA EN TRANSICIÓN**

TESIS

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTOR EN MÚSICA (Composición)

PRESENTA

IVÁN SPARROW AYUB

TUTOR

DR. MANUEL ROCHA ITURBIDE (Facultad de Música)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

DR. JUAN SEBASTIÁN LACH LAU (Escuela Nacional de Estudios  
Superiores Unidad Morelia, UNAM)

DR. ROBERTO MORALES MANZANARES (Universidad de Guanajuato)

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO, 2021.



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.

*Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.*

## **INDICE**

### **Sección Teórica**

INTRODUCCIÓN: Planteamiento, antecedentes y marco referencial.

## **PARTE I. Planteamiento de una música matérica desde la percepción.**

### **1. Percepción de la materia sonora como origen de la creación musical.**

- 1.1 Materia y forma
- 1.2 Materia y psique
- 1.3 Materia y evolución en música
- 1.4 Algunos modelos evolutivos y estructurales en la música
- 1.5 Modelos del conocimiento para una música de cualidades matéricas
- 1.6 El acontecer sonoro como fenómeno y sus implicaciones

### **2. Contexto sonoro y creación: Hacia una escucha de la profundidad.**

- 2.1 Introducción
- 2.2 Más que una tipología, una consideración
- 2.3 Diferentes contextos, diferentes escuchas
- 2.4 Más allá de la acusmática pitagórica y el objeto sonoro
- 2.5 Las exigencias de lo difuso del espacio-tiempo
- 2.6 La dimensión del fenómeno
- 2.7 La memoria
- 2.8 La profundidad en la escucha

## **PARTE II. Propensión que materializa: El vínculo entre tiempo, forma y transición.**

### **3. Transición: La forma del tiempo (musical).**



### 3.1 Preámbulo: La forma y el cambio

### 3.2 Forma

3.2.1 La forma como identidad y definición del pensamiento

3.2.2 La forma de la Belleza: la belleza de la Forma

3.2.3 La forma de lo difuso

3.2.4 Lo difuso como estética no intencionada

3.2.5 La propensión del acontecer sonoro

### 3.3 Tiempo

3.3.1 La idea del tiempo

3.3.2 La atención de un presente recobrado

3.3.3 El tiempo como fuente del acontecer musical

3.3.4 De la personificación y la medida del tiempo

3.3.5 El tiempo musical como evento

3.3.6 El tiempo expansivo en la creación musical

### 3.4 Transición

3.4.1 Experiencia/Memoria (y *vice versa*)

3.4.2 El fin del proceso

3.4.3 Proceso sin fin

## **PARTE III. Proceso creativo como atención del acontecer.**

### **4. La música como escena del acontecer.**

4.1 Fenómeno y experiencia

4.2 El espacio del sonido

4.3 El tiempo no es la escena

4.4 La percepción del fenómeno sonoro y la escena

4.5 La escena como acontecer (de la escucha)

4.6 El silencio de la escucha

4.7 La escena como ámbito creativo

## **5. La creación musical como proceso análogo de una atención abierta.**

- 5.1 Salida del modelo sistemático
- 5.2 Música como experiencia
- 5.3 Cambio de perspectiva creativa
- 5.4 Atención abierta: ámbito creativo en dos sentidos
- 5.5 La atención abierta como proceso creativo
- 5.6 La creación musical como experiencia vinculante entre los ámbitos físico y psíquico
- 5.7 Intuición-propensión en lugar de proyección-persecución
- 5.8 El tiempo de la atención

## **6. Proceso creativo personal.**

- 6.1 Intuición desde la recepción
- 6.2 Desterritorialización: Una aproximación a la instrumentación desde la topografía, los materiales y la articulación
- 6.3 El proceso creativo en la escritura y la demora
- 6.4 La proporción en la configuración de contextos musicales
- 6.5 Una analogía del proceso

## CONCLUSIÓN

## REFERENCIAS

### **Sección de obra musical representativa**

#### **APÉNDICES.** En orden cronológico:

- Apéndice A. *detalle núm. 5* para flautista y percusionista (2011)
- Apéndice B. *Entre las grietas* para soprano, clarinete bajo y guitarra clásica (2014)
- Apéndice C. *Otra luz* para violoncello y multi-instrumentista/percusionista (2015)

Apéndice D. *En la oscura tierra* para soprano, oboe, violoncello y percusión (2017)

Apéndice E. *En la cuerda floja de la nada* para voz, flauta y violoncello (2018)

Apéndice F. *Huellas (rasga la niebla un pájaro)* para voz, flauta y violoncello (2019)

Apéndice G. *La herida revelada* para voz y flauta bajo (2020)

**Sección teórica**

## **INTRODUCCIÓN.**

**Planteamiento, antecedentes y marco referencial.**

## **Planteamiento de tesis**

Este trabajo presenta una aproximación a la creación musical desde una perspectiva abierta a las cualidades espacio-temporales inherentes al sonido. Ello implica una percepción articulada por una forma particular de atención, desde la cual pueda acontecer una afectación a través de lo que se percibe, desde la alteridad, a diferencia de una imposición estructurada de ideales predeterminados. Esta aproximación creativa a partir de las cualidades intrínsecas a los fenómenos sonoros nos lleva a considerar su carácter matérico y transicional ante la percepción, más allá de conformaciones fijas y simbólicas que se adecúen a una sintaxis y gramática musicales.

Para abordar este planteamiento profundizaremos en los elementos que involucra dicha perspectiva desde el punto de encuentro entre los planos creativo y perceptivo. El enfoque global es, entonces, el de la creación desde la percepción, esto es, el de una percepción creativa. Un factor relevante de esto son las implicaciones análogas que se establecen con el ámbito personal de la psique, dimensión que abarca tanto la conciencia como el subconsciente, así como sus diversos complejos, esto es, a decir de Marie-Louise von Franz (1992), colaboradora cercana de Gustav Jung, los “grupos de contenido emocionalmente intensificado que forman asociaciones alrededor de un elemento nuclear y que tienden a atraer cada vez más material asociativo hacia sí mismos” (p. 3). Las energías de esta realidad psicológica, relacionadas con la sustancia propia de los sueños y la imaginación profunda, “afectan la esfera corpórea completa y no sólo al cerebro” (Franz, 1992, p. 3). La cualidad de esta sustancia es fenoménica, y como tal presenta un símil con los fenómenos físicos, tales como el sonido. Por su naturaleza, el sonido conlleva el potencial para vincularse análogamente con aquellos fenómenos psíquicos desde sus cualidades físicas espacio-temporales, esto es, desde sus propiedades constitutivo-transicionales. Para que dicha analogía acontezca de modo cercano, es importante que el sonido pueda ser percibido desde sus cualidades fenoménicas, no como elemento estructural cerrado y aparentemente fijo. Esto requiere de un modo de atención a través del cual articular el proceso perceptivo en ese

sentido, ya que de ello depende el poder acceder a dicha cualidad fenoménica (matérico-transicional) del sonido.

Entonces, la pregunta que incentiva y articula el presente trabajo teórico-creativo es cómo abordar la creación de una música sustentada en la percepción de las cualidades espacio-temporales intrínsecas al sonido y qué implicaciones conlleva. Para ello es necesario considerar las características perceptivas y las nociones vinculadas que son relevantes a la conformación de dicho enfoque sonoro y musical, profundizando en sus funciones y estableciendo las diferencias con respecto a planteamientos musicales más convencionales.

### **Antecedentes: Sobre el marco referencial y metodológico**

El enfoque global del presente trabajo es más empirista que racionalista. Como tal y en lo particular, es el resultado de la evolución de una perspectiva creativa personal, la cual involucra procesos que van desde la percepción como parte del acto creativo hasta la instrumentación y la notación musicales. Una parte primordial de estos procesos es la intuición como sensibilidad crítica a la propensión de los materiales musicales, esto es, a lo que van revelando en su devenir. Es a través de este tipo de intuición –que no hay que confundirla con procesos de improvisación espontánea y de implementación inmediata de materiales preconcebidos– que el proceso creativo se puede configurar en sentido de la constitución y evolución de los fenómenos sonoros como fundamento formal y, por ende, estético de la obra.

De este modo, tanto la perspectiva creativa aquí planteada como sus procesos derivados conllevan una cualidad intuitiva importante, la cual se vincula orgánicamente con la metodología organizacional del presente trabajo. Esta tesis no es entonces el resultado de una predisposición de ideas y conceptos, esto es, de un marco teórico predefinido que establece una estructura y organiza un rumbo, sino el de una búsqueda paulatina dentro de un proceso creativo musical personal, basado en la percepción del acontecer del fenómeno sonoro. Es así que la exploración

creativa implicó una exploración teórica, la cual se fue articulando desde la evolución de los procesos creativos y sus exigencias. Estas exigencias, además de las cuestiones prácticas del mismo quehacer creativo, incluyeron ubicar los conceptos básicos implícitos a dicho enfoque, los cuales han dado forma y sustento a la sección teórica de esta tesis.

Las nociones principales que articulan el discurso teórico de este trabajo son la percepción, el fenómeno sonoro, la cualidad matérica del sonido, la transición como forma del tiempo y la atención abierta. Estas nociones se vinculan de diversas maneras, las cuales abordamos a lo largo de la tesis. Es importante señalar que la referencia primaria para cada una de estas nociones se encuentra en las características y necesidades del proceso creativo personal ya mencionado.

En resumen, este es un trabajo teórico-creativo articulado conjuntamente por el transcurrir de la experiencia y el pensamiento crítico, más que por una definición teórica inicial. Como tal, ello ha implicado un acercamiento teórico particular, implementado de modo importante por el desarrollo argumentativo. Sin embargo, las diversas nociones relativas a este trabajo han sido ya estudiadas, tratadas y elaboradas por una multiplicidad de pensadores, artistas, poetas y científicos, algunos de los cuales han sido referencia para nosotros en esta tesis. El grado de relevancia de las diferentes referencias aquí incluidas varía, algunas aparecen de modo pasajero como apoyo para clarificar o validar argumentos, mientras que otras buscan conformar un sustento estructural de mayor trasfondo. Por lo tanto, el uso de referencias teóricas es múltiple y vinculante, más que punto de partida.

El trayecto de la tesis se dio en alternancia paralela entre el trabajo creativo y el teórico. Así, la realización de obras ofreció trasfondo teórico y crítico a las nociones que se fueron revelando fundamentales, las cuales, además de enriquecer de vuelta la exploración creativa, se convirtieron cada una en tema a desarrollar, explorando sus diversos niveles de injerencia tanto en el contexto teórico general como en el de los procesos perceptivos y creativos vinculados. Posteriormente se editaron estos textos con el fin de establecer sentido y continuidad, unificándolos bajo el título que engloba la idea que los propició: *Creación musical al interior de*



*la materia sonora en transición*. La obra musical, incluida en los apéndices, es a la vez origen y resultado del trabajo teórico. Esta relación se aborda de modo específico en el último capítulo, donde a través de varios ejemplos se muestran los vínculos particulares entre las obras y los temas desarrollados en la tesis, esto es, entre la práctica creativa y la teoría.

## **Ideas fundamentales**

De modo general, la noción de *percepción* que se maneja en este trabajo queda circunscrita a la captación sensible y sus procesos derivados de tipo asociativo, psicológico y racional. De modo particular, dicha noción encuentra una cercanía importante con la escucha creativa de Pauline Oliveros (2005). Desde sus exploraciones sonoras hasta sus ejercicios y textos teórico-creativos, Oliveros ayudó a establecer una modalidad de escucha sonora y musical que se ubica al margen de las convenciones y la tradición, enfatizando las propiedades mismas del sonido desde el acercamiento perceptivo a éstas. Ello encuentra relación significativa con la noción de fenómeno sonoro aquí tratada, la cual se sustenta en el sonido como un compuesto de variabilidad espacio-temporal capaz de ser revelado y asimilado desde una escucha y una atención particulares.

Así mismo, la comprensión y el tratamiento del fenómeno sonoro en nuestro proceso creativo encuentra una conexión teórico-práctica con el acercamiento espectromorfológico de Denis Smalley (1997). Aunque el trabajo de Smalley ha sido un referente esencial para la creación de música electroacústica, se vincula fuertemente a las idiosincrasias de nuestro trabajo musical instrumental, las cuales tienen que ver con la concepción del sonido como acontecer físico sustentado en su propia transformación y no como unidad aparentemente cerrada y estable propensa a la sintaxis y la gramática.

La cualidad múltiple de la escucha se encuentra en función del objetivo perceptivo y de las características propias de lo escuchado. Sobre esto, diferentes teóricos y artistas han propuesto diversos modos de escucha, cuyas divergencias parecen responder principalmente al medio desde

el cual las abordan. Desde la cinematografía, Michel Chion (1994) hace una reducción concisa y práctica, delineando tres modos de escucha: el causal, el semántico y el reducido (p. 25). La escucha causal, dice, es el modo más común, el cual busca “escuchar un sonido con el fin de reunir información sobre su causa” (p. 25). La escucha semántica es “aquella que refiere a un código o a un lenguaje para interpretar un mensaje” (p. 28). Para el último modo de escucha, Chion refiere la escucha reducida que Pierre Schaeffer asignó a la escucha que “se enfoca en las características del sonido mismo, independiente de su causa y significado” (p. 29).

Desde luego que, como en toda abstracción conceptual de eventos de la realidad empírica, es difícil que exista una separación absoluta entre las categorías. Seguramente la manera de escuchar un evento sonoro podrá implicar alguna combinación de estos modos.<sup>1</sup> Sin embargo, cualquiera que llegue a ser la proporcionalidad en la combinatoria, la cualidad de ésta dependerá sustancialmente del énfasis prioritario que llegue a tener la escucha en relación con los objetivos establecidos, tanto por el sujeto que escucha como por las cualidades mismas de lo que se escucha. El presente trabajo profundiza en una perspectiva creativa musical que se relaciona principalmente con la escucha reducida, con algo de injerencia del modo causal.

Siendo que nuestro enfoque creativo se sustenta en las cualidades espacio-temporales del sonido, la escucha suscitada tenderá a recaer en dichas propiedades y sus cambios, por lo que la escucha reducida es representativa de esta perspectiva. Por otro lado, el modo causal es el resultado más o menos inevitable de un contexto musical instrumental como el que aquí se expone, donde la presencia de los objetos y de las personas que emiten los sonidos conlleva la búsqueda por una asociación de éstos con su origen.

Se ha optado por neutralizar en buena medida el enfoque semántico de escucha, esto es, la construcción de contextos musicales asentados en la codificación, la cual es articulada a través de una suerte de tipología relacional entre elementos sonoros aparentemente fijos. Una música

---

<sup>1</sup> “Un oyente experimentado puede ejercitar conjuntamente la escucha causal y la escucha reducida, especialmente cuando las dos están correlacionadas” (Chion, 1994, p. 32).

que incentive una escucha semántica será propensa a resaltar cualidades perceptivas discretas, mientras que buscará reducir aquellos elementos inestables, transicionales y complejos que puedan desdibujar la sintaxis y la gramática operativas. En nuestro caso, es en esa materia sonora compleja, inestable y transicional que buscamos ahondar para la conformación de contextos musicales.

Pauline Oliveros (2005), como artista musical que dedicó buena parte de su vida a la creación desde la percepción auditiva, delineó otras modalidades de escucha, partiendo de dos formas de atención: la focal y la global. “La atención focal, como un lente, produce un detalle claro limitado al objeto de la atención. La atención global es difusa y se expande continuamente para captar el completo continuo espacio-temporal del sonido” (p. 13). La relevancia particular de este enfoque en relación con nuestro trabajo radica, en primer lugar, en que el objeto de la atención es el sonido, y en segundo, en que ambas formas de escucha son más interdependientes que excluyentes. En cuanto a terminología por lo menos, la dualidad focal-global parece una concepción más afortunada que la de la escucha reducida, ya que la primera en su conjunto sugiere una atención abierta y sensible a los detalles, mientras que la segunda, como su nombre indica, concentra y cierra la atención.

Otra de las nociones centrales que configura parte importante de la perspectiva aquí tratada es la de *materia sonora*. La acepción que manejamos no es, desde luego, la de materia como masa que ocupa espacio<sup>2</sup> ni como algo visible y táctil, sino la de una sensación matérica del sonido. El acceso perceptivo y psicológico a dicha sensación implica el establecimiento de un *contexto sonoro* que propicie el acercamiento a sus propias cualidades espacio-temporales, de modo que acentúe su fisicalidad y vínculos con la materia, sean estos reales o análogos. Por ello, esta noción es también fundamental para nuestro planteamiento creativo.

En cuanto a la unión perceptiva y poética que intuimos entre el sonido y la materia, las analogías entre materia y ensoñación que sugiere Gaston Bachelard en sus obras, por ejemplo, nos resultan

---

<sup>2</sup> Aunque la relación del sonido con la noción de volumen resulta muy habitual y natural.

reveladoras. Desde ahí es que se ha podido vislumbrar con mayor claridad la relación entre dicha sensación matérica del fenómeno sonoro y la psique –entendida ésta como el mundo psicológico o interior de cada ser humano– así como el sentido poético que emana de esa relación, análogo a la experiencia onírica vinculante entre la realidad empírica y el ámbito psíquico. En el presente trabajo, esta relación se aborda como una analogía entre los fenómenos físicos del sonido y los de la psique, los cuales se componen, digamos, por energías sustanciales de cualidades sensibles evolutivas.

Desde una escucha principalmente focal-global, tanto la concepción como la experiencia de una música sustentada en sus cualidades matéricas y evolutivas se relacionan más con una perspectiva física que con una matemática. Aunque desde luego esta comparativa es general y su finalidad es principalmente la comprensión, la historia de la música occidental nos muestra una relación más enfática con los procesos lógicos de las matemáticas, con su estructuración abstracta. Rocha Iturbide (2017) sintetiza así la relación de la música con ambas perspectivas:

La música siempre ha tenido una relación con las matemáticas puras; en cambio, ésta no ha estado siempre cerca de la física, ciencia a través de la cual explicamos algunos fenómenos de la naturaleza, entre los cuales se encuentran las características fundamentales del sonido. Las matemáticas puras son un lenguaje abstracto que no está necesariamente ligado a los fenómenos físicos naturales (p. 39).

El vínculo que hacemos entre la música y las matemáticas no es casual ni superfluo. Tiene su fundamento en la concepción misma de la música desde los griegos antiguos, por lo menos, con el desarrollo e implementación del orden escalar como elemento organizador por excelencia. Es evidente, por ejemplo, que las proporciones interválicas y su potencial combinatorio sincrónico o asincrónico sostienen una relación fundamental con las matemáticas. Para el traslado de esa abstracción de orden matemático a la percepción ha sido necesario contar con elementos sonoros fijos y estables, por lo menos en apariencia, los cuales pudieran distinguirse fácilmente entre sí y agruparse de modos múltiples dentro de marcos temporales cortos que impliquen cambios frecuentes.

Las configuraciones musicales de orden matemático propician la concepción de un tiempo que se construye a través de las relaciones de los mencionados elementos estables y distinguibles, como las alturas y las duraciones. La métrica, por ejemplo, basada en el pulso y sus posibles subdivisiones regulares o irregulares, ha cumplido la función de ordenar el tiempo a través de su cuantificación y medición. Aunque ha ofrecido una amplia gama de posibilidades en lo que respecta a la sensación temporal, finalmente se trata de un tiempo medido, una especie de cuadrícula temporal. Por otro lado, el tiempo de los procesos de la materia, de los fenómenos físicos y psíquicos no se origina ni organiza en ningún tipo de cuadrícula, es un tiempo que no es agente externo o de medición, sino existencia misma. Al acceder al tiempo de las cosas –a diferencia de la idea de un tiempo sobre el cual acontecen las cosas– accedemos a sus cualidades constitutivas y de cambio, tal como se nos aparecen, y no sólo al modo en que se relacionan con otras. Por ello, ahondar en la materia sonora implica ahondar en el tiempo. De ahí que otro fundamento importante de nuestro trabajo sea la noción de *tiempo*, con sus diversas ramificaciones tanto en las ideas de forma como en los modos de experiencia y percepción.

En los planteamientos creativos más próximos a la física del sonido surge la posibilidad –incluso la necesidad– de un acercamiento temporal que amplifique las cualidades mismas del sonido y sus transformaciones, permitiendo e incentivando procesos cognitivos donde la percepción de la materia sonora en evolución pueda entrar en contacto más directo con los aspectos constitutivos de la psique, esto al reducir los procesos analíticos de descodificación más propios de enfoques basados en la sintaxis musical, por ejemplo. Por ello, no sólo la función temporal debe ser reconsiderada para un planteamiento de esta índole, sino la noción misma del tiempo y su relación con la forma en la música. Las ideas lineales sobre el tiempo encuentran relación análoga con diversos contextos musicales, los cuales suelen revelar una aproximación al tiempo ya sea como agente externo que influye sobre las cosas o como una plataforma cronométrica sobre la cual se construye la música. Esto quizá tenga que ver con una de las características fundamentales del pensamiento y los idiomas occidentales: la cualidad ontológica –como ser y esencia– de las cosas y las ideas. En su tratado sobre cultura y filosofía del Lejano Oriente,

Byung-Chul Han (2019) dice sobre tal fundamento occidental: “La esencia es sustancia. Subsiste. Es lo inmutable, que al subsistir como lo mismo se resiste al cambio, que por este medio se diferencia de lo otro” (p. 14). El tiempo es una de las ideas que han dado sustento al pensamiento occidental, una esencia en sentido ontológico, un *algo* en sí mismo e independiente, aunque sólo sea en el pensamiento abstracto. Así, paradójicamente, la idea de lo que representa el cambio en las cosas no cambia.

En relación a otras tendencias de pensamiento occidental, por ejemplo tanto “la *différance* de Derrida como el rizoma de Deleuze” que “cuestionan radicalmente la unidad y el cierre sustancial” (Han, 2019, p. 30), Han dice que de ellas “emana un efecto de dispersión intenso. Dispersan la identidad, fuerzan la multiplicidad” (p. 30). En otras palabras, la identidad sólo se multiplica (p. 30). De esta manera, aunque la idea occidentalizada del tiempo sea sometida a distintas concepciones –como con la multiplicidad de proporciones temporales en la música– tenderá a reposar, de un modo u otro, en su propia esencia. Respecto a esta cualidad del tiempo, el filósofo y sinólogo François Jullien (2011) dice:

[...] pienso que el ‘tiempo’ es una construcción del lenguaje, y más específicamente del lenguaje europeo, la cual en gran medida nos engaña y nos aparta de la lógica de los procesos. Desde el tiempo de los griegos, en el término ‘tiempo’, *chronos*, hemos comprimido todo aquello que ya no podemos justificar desde nuestras distribuciones y disyunciones teóricas, y lo erigimos como Causa hegemónica y enigmática de nuestras vidas (pp. 100-101).

Por otro lado, una perspectiva menos abstracta del tiempo, que se puede encontrar en diversas culturas del Lejano Oriente, es la del tiempo como la modificación inherente a la existencia misma de las cosas. “El pensamiento del Lejano Oriente está consagrado a la inmanencia”, sostiene Han (2017, p. 30). Desde esta perspectiva, podemos decir que el tiempo no es más que la manera de referirse a la cualidad transformativa propia de las cosas y los fenómenos. A través de esta noción de lo temporal es que se puede propiciar una escucha detallada del fenómeno sonoro y, así mismo, acceder óptimamente a una disposición creativa fundamentada en dicha

escucha. La transición, en relación a este entendimiento del tiempo, es el fenómeno desde el cual se revela el cambio inherente a las cosas, entre ellas el sonido. Esta comprensión del cambio inherente es distinta a la del cambio por contraste entre identidades; en la primera hablamos de transformación, mientras que en la segunda de traspaso. Para el enfoque creativo aquí expuesto es fundamental el aspecto temporal, su relación con la forma y cómo la *transición* es el vínculo que posibilita el confluir entre ellas.

Como ya se ha mencionado, la cuestión de la escucha resulta fundamental para nuestro trabajo, no sólo por la obviedad de ser el medio para percibir lo audible, sino que representa y configura el proceso desde el cual se sustenta nuestra perspectiva creativa, encaminada por las cualidades espacio-temporales inherentes al fenómeno del sonido. Por ello es que asentamos esta cuestión perceptiva en la noción de una *atención abierta*, esto es, una atención dispuesta a la asimilación activa de la alteridad como estímulo de una experiencia de orden sensible y psicológico –lo que se percibe como instancia particular– a diferencia de la percepción encausada al reconocimiento a partir de categorías establecidas. Esta noción de la atención abierta proviene del poeta y ensayista Hugo Mujica, particularmente de su ensayo con ese título (2014, pp. 19-25).

Se trata de abrirse a la significación de cada cosa sin el contexto que la explique ni la catalogación que la sitúe. Se trata de dar cabida a cada cosa como única, acogerla en su ser presencia, en su rostro incomparable (Mujica, 2014, p. 23).

Y de un modo más poético –el cual es de suma importancia para nosotros y radica en el trasfondo del trabajo creativo que embebe al teórico– Mujica (2014) dice:

Para la atención desasida, para el saber del no saberse, para el ver que no solo mira o el oír que también escucha, las cosas se manifiestan: son el don de su ser y su no ser, su expresión y su reserva; la desnudez con que se muestran y el pudor con que se ocultan. Las cosas, y entre ellas, sobre la tierra y bajo el cielo, nosotros también (p. 22).

En general, la obra poética y ensayística de Mujica, con su enfoque panorámico en la creación desde la afectación por la alteridad,<sup>3</sup> ha sido un referente importante para buena parte de nuestra perspectiva creativa musical y de los planteamientos teóricos derivados. En lo particular, la atención abierta ha sido fundamental de dos maneras. Primero, como medio a través del cual lograr ahondar en las cualidades perceptivas del contexto sonoro de una música matérica en transición durante el proceso creativo. Segundo, como medio para discernir el potencial y la propensión mismas de los fenómenos sonoros que constituyen dicho contexto, con la finalidad de guiar las posibilidades implícitas ahí en el desenvolvimiento de una forma musical particular.

### **Creación musical desde la atención a la materia sonora en transición**

Como hemos visto, la inmutabilidad de la esencia en occidente –principio de identidad: algo es lo que es y no otra cosa– ha tenido repercusiones tanto en las nociones del tiempo y la forma como en los sonidos mismos de la música. La idea del tiempo como algo externo que procura el cambio, así como de los sonidos aparentemente estables que facilitan la relación diferenciada, conforman buena parte de los planteamientos formales tradicionales de las músicas de raíz occidental. De ahí que la aplicación generalizada de criterios cualitativos de orden discreto puede determinar y condicionar las características y la funcionalidad de casi todos los elementos de la música, desde la armonía, la melodía y el ritmo hasta las formas musicales y la orquestación, con algunas excepciones como los cambios continuos de dinámica y, desde mediados del siglo XX, del timbre.<sup>4</sup> Aún así, cuando estas excepciones se encuentran en un contexto de valores discretos como el recién descrito, usualmente llegan a tener un papel y valor marginal en la música. En términos generales, dar por hecho que la naturaleza de los sonidos musicales es cerrada y distinguible conlleva idear músicas funcionales para dicho contexto cualitativo, así como hacer

---

<sup>3</sup> Entiéndase aquí afectación por la alteridad como la injerencia y el estímulo de lo otro que propicia una respuesta afectiva, implicando al ámbito sensorial.

<sup>4</sup> El timbre, en este caso, entendido como el “color” del sonido, derivado de su cualidad armónica constitutiva.



una música sintáctica y semántica conlleva la utilización de sonoridades delimitadas y distinguibles, sea por grado escalar o por cualidad tímbrica.

Por otro lado, la consideración de sonoridades inestables, complejas y transitorias no solamente abre el espectro de lo posible para un planteamiento musical, sino una gama de posibilidades amplia y fluida en el ámbito temporal, produciendo en su conjunto un campo de acción fenoménico distinto, y por ende un campo más abierto e indomado para la creación musical. Nuestra intención ha sido ingresar en ese campo de acción, fomentando un planteamiento creativo sustentado en la escucha de las cualidades espacio-temporales del sonido. Para ello, hemos encontrado que una atención abierta que ahonde en dichas cualidades y en su potencial para el estímulo psicológico es simultáneamente punto de encuentro y partida en la creación: el encuentro con la particularidad de las cosas, con su alteridad y propensión, y la partida que nos escinde del estado previo y nos adentra en esa alteridad y en dicha propensión. A diferencia de la inventiva que se las ingenia para desarrollar una obra desde el pensamiento analítico externo, la escucha creativa de la propensión discurre y se transforma desde sí misma como experiencia.

Así fue creada la música que forma parte de este trabajo, como experiencia de la escucha desde la propensión que condujo el proceso de cada una, esto es, desde la intuición que sigue al impulso inicial renovándolo continuamente. Para poder acceder a dicha intuición nos fue necesario acceder perceptiva y psicológicamente a la cualidad espacio-temporal de las sonoridades –cómo suenan y cómo esos sonidos continúan y se modifican simultáneamente– para desde ahí posibilitar no sólo la profundización de uno en el sonido sino la del sonido en uno, estableciendo un flujo y reflujo entre las realidades física y psíquica.

### **Contexto de la tesis y disposición de secciones, partes y capítulos**

Por un lado, este trabajo teórico-creativo es consecuencia de un planteamiento crítico –como cuestionamiento y puesta en crisis– que se remonta a nuestro trabajo de maestría *Continuity in*

*sound-based music* (Sparrow Ayub, 2003), el cual nos ha llevado a reconsiderar ideas preconcebidas que se relacionan con lo que es y puede ser la música. Por otro lado, representa un planteamiento propositivo desde la creación artística musical, con posibilidades que buscan solventar y complementar la crítica de tales ideas preconcebidas. De ahí que el presente trabajo sea primordialmente el resultado de los planteamientos creativos surgidos de dichas posibilidades, cuyos procesos, tanto perceptivos como creativos, se fundamentan en una atención capaz de propiciar contextos musicales particulares. Para ello, y como ya se especificó, ha sido necesario abordar ciertas nociones, como la de sensación matérica del sonido y lo relacionado a sus transformaciones –el vínculo forma-tiempo de la transición– para así contextualizarlas en función de modos de escucha que en una medida importante se mantienen al margen de algunos paradigmas musicales, como lo son la organización sintáctica de elementos sonoros estables y la implementación de marcos temporales dispuestos para la articulación de dicha organización.

En cuanto a su estructura global, la tesis se conforma de dos secciones, una teórica y otra con obras musicales representativas en la forma de partituras. La sección teórica cuenta con tres partes, las cuales contienen en total seis capítulos. La primera parte se encuentra dedicada a la exposición y desarrollo general del planteamiento creativo que aquí nos incumbe, iniciando con la proposición de un acercamiento matérico al sonido en el primer capítulo, abordando algunos antecedentes tanto musicales como de otros modelos de conocimiento para establecer una noción más clara de la perspectiva creativa buscada. Después, en el segundo capítulo, se profundiza en el tema con un planteamiento de lo que implica el sonido como fenómeno y su escucha a fondo para poder captar sus cualidades espacio-temporales, incluyendo la dimensión necesaria para que ello ocurra. Por consiguiente, lo que se trata ahí es el contexto sonoro de la escucha y la creación.

La segunda parte de la sección teórica la ocupa el capítulo tercero, el más extenso. Este capítulo tiene que ver con la noción temporal en la música y se divide en tres subcapítulos: tiempo, forma y transición. La manera en que esta triada se contextualiza y adquiere sentido se hace patente en el título *Transición: la forma del tiempo (musical)*. Se comienza por abordar de modo general algunas de las concepciones comunes del tiempo, así como la necesidad de modificar su

planteamiento para lograr una música como la aquí propuesta, pasando de la noción de tiempo como agente externo a una de fundamento inherente. Posteriormente se trata la relación que tiene el tiempo con la forma musical, y de qué manera ello ha acercado a la música a ser un símil de las estructuras lingüísticas, y por lo tanto del pensamiento. También se aborda la relación entre lo formal y los ideales de belleza, haciendo ver cómo la composición musical, como toda empresa artística, puede surgir de la voluntad de alcanzar un cierto ideal. En contraparte a ello, para poder acceder a un acontecer creativo que no sea representación de un ideal sino el registro mismo de una vivencia, surge la necesidad de comprender el tiempo desde su naturaleza transicional y difusa, la cual se manifieste en el mismo tratamiento espacio-temporal de las sonoridades de una obra musical.

La tercera parte consta de los tres últimos capítulos, donde se articula y contextualiza lo tratado en los capítulos anteriores de modo más concreto en el ámbito de la percepción y la creación musicales. Los primeros dos capítulos de esta parte están dedicados respectivamente a la noción del lugar que ocupa la música ante la percepción, conceptualizado primero como el espacio de la música, y luego como la atención abierta que articula un proceso creativo sustentado en la percepción y la intuición desde la propensión de los fenómenos sonoros.

El sexto y último capítulo se enfoca en nuestro proceso creativo individual. Se aborda el proceso desde los diversos elementos que lo conforman, tales como la intuición, la desterritorialización instrumental, la demora, la escritura y la configuración proporcional. Así mismo, se muestran fragmentos de obras que ejemplifican cómo los elementos mencionados encuentran su lugar tanto en el proceso como en la partitura, así como la función que tienen en el contexto global. Todo ello como una síntesis práctica de los temas expuestos previamente. Y para finalizar este capítulo, nos remitimos a la Técnica Alexander como un proceso análogo a nuestro enfoque creativo musical. En dicha técnica se busca propiciar un desempeño psicósomático óptimo, y para ello es necesaria una inhibición en el sentido de suprimir los hábitos que interfieren en detrimento de ello. Su objetivo, así como el nuestro en el proceso creativo, es no interferir con la propensión misma de las cosas y los fenómenos, acercándonos de este modo a un flujo óptimo de

energías desde el cual, en nuestro caso particular, permitir un acontecer creativo más libre. Usamos esta analogía para dar a cierre a la sección teórica con el fin de ayudar a clarificar la concepción global de los procesos implícitos en nuestro trabajo.

La segunda sección de la tesis, dispuesta a modo de apéndices, consta de obras musicales realizadas en resonancia con los planteamientos expuestos en la sección teórica. Las obras incluidas son una selección representativa de nuestra exploración creativa de los últimos años, la cual nos ha llevado por caminos de indagación teórica, filosófica, perceptiva y poética.

**PARTE I.**

**Planteamiento de una música matérica desde la percepción.**

**1. Percepción de la materia sonora como origen de la creación musical.**

## **1.1 Materia y forma**

La percepción sensorial es parte esencial del tema de la creación musical, un proceso que requiere observarse con cuidado desde el ángulo psíquico para poder entender su relación con las necesidades de organización de la obra. En general, la percepción sensorial conduce a entender forma y materia como variables interrelacionadas de una misma unidad física. En la forma encontramos la superficie –contornos y relieves– y una relación perceptiva con la dimensión. En la materia, todo aquello relacionado con texturas táctiles, cromáticas o sonoras, así como sus respectivas graduaciones. Ante la percepción, la forma brinda el nivel de inteligibilidad de la materia. Por ejemplo, a igual distancia, una gran roca pone en evidencia más clara sus características materiales que una pequeña. Igualmente, los contornos y relieves, dependiendo de su acentuación, otorgan a la percepción mayor o menor atención hacia los aspectos materiales. En lo que al sonido respecta, éste se conforma de modo espacio-temporal, una especie de materia en evolución donde esta última equivale a la forma en un objeto. En el presente trabajo, terminología como la de materia se relaciona más con el aspecto perceptivo y menos con las connotaciones científicas de la física. El uso de adjetivos relacionados a los sentidos del tacto y la visión –tales como liso, áspero, brillante y opaco– se utilizan para poder expresar mejor las cualidades de una sonoridad, no por falta de adjetivos propios para lo audible. Dicha adjetivación es el reflejo del vínculo perceptivo entre lo que escuchamos y aquello que produce la sonoridad. Por esto decidimos que el término materia es el más apropiado para referirnos a las cualidades inherentes de una sonoridad, mientras que evolución es el modo en que ésta se mueve y cambia en todos sus niveles.

El vínculo perceptivo entre la materia y su forma evolutiva nos lleva a considerar un enfoque distinto al de la tradición europea en la creación musical. La historia de dicha música muestra un constante énfasis en la construcción secuencial de los materiales. Esto se puede observar desde las llanas líneas del canto gregoriano hasta las posteriores complejidades polifónicas y desarrollos teóricos. Se encuentra igualmente en varias de las metodologías más conocidas e históricamente deslindadas del siglo XX, como por ejemplo en algunas obras de John Cage con

la fijación secuencial de eventos musicales derivados de proceso azarosos y de Iannis Xenakis con su estructuración a partir de procesos probabilísticos determinantes de texturas y densidades diferenciadas. En algunos casos, las representaciones secuenciales de la música han encontrado un modelo en las formalidades del lenguaje, esto es, se fundamentan en patrones narrativos que buscan lograr unidad a través de un discurso sonoro coherente; en otros casos, la construcción sonora parte de una delineación de formas cuyos orígenes pueden ser la realidad concreta – estática o en movimiento– o la imaginación. Pero cualquiera que sea el caso, es evidente el seguimiento habitual de patrones y desarrollos de orden lineal, usualmente a través de sonoridades estables y distinguibles.

El siglo XX vio nacer algunos de los más importantes antecedentes de una música fundamentada en su misma materia y no en su estructuración temporal. Aunque a Schoenberg y a Webern se les otorga usualmente un papel significativo por la valoración del timbre en su *Klangfarbenmelodie*, la prioridad en la metodología de construcción que sus obras reflejan los posiciona claramente como exponentes de una estética estructural, basada en la elaboración sintáctica e interválica. En cambio, Debussy logra un mayor rompimiento con los cánones establecidos de lo formal al deslindar las armonías de origen tradicional de su función tonal; esto hace que sus sonoridades sean más próximas a representaciones tímbricas atmosféricas, ahí donde la forma es menos perceptible. Véase cómo posteriormente Edgard Varèse, influido tanto por Debussy como por el movimiento futurista, logra un mayor acercamiento a lo matérico con sus masas sonoras, las cuales lejos de ser percibidas como armonías articuladas rítmicamente, dan la sensación de ser entidades vibrantes que nos enfrentan a las cualidades del sonido de manera más directa e inmediata. Influido por Varèse y cercano a su noción de fisicalidad sonora en la música, Morton Feldman nos presenta lo que parece un universo de silencio habitado por sonoridades suspendidas en otro tiempo. Su música incita al oyente a ingresar en un mundo de sensualidad sonora, en ocasiones de extensa duración, donde no solamente se observa una pieza musical sino que se habita de forma más directa y envolvente, por lo que las sonoridades logran percibirse desde su origen físico, desde su materia y energía.



Existen otros casos notables en la música del último siglo que son también antecedentes importantes para el acercamiento matérico al sonido a través de tratamientos de índole plástica. Uno de ellos es el de Giacinto Scelsi, cuya aproximación sonora basada en transformaciones circundantes a una misma sonoridad lo llevó a la realización de una música de propiedades maleables, así como de una gran energía concentrada, resaltando así las cualidades mismas del sonido. Por otro lado, György Ligeti logró una micropolifonía generadora de nubes tímbricas a través del uso multiplicado del canon, con lo cual consigue acercarse a una concepción más plástica de la música. De las aproximaciones citadas anteriormente surgen en las últimas décadas del siglo XX otros tantos ejemplos, como el de los compositores asociados con el espectralismo que, en términos muy generales, iniciaron una búsqueda creativa musical a partir del estudio de espectros sonoros. Un par de ejemplos son Gérard Grisey y Tristan Murail.

Si bien estos acercamientos a la creación han ayudado a revitalizar y renovar la música, varios se han logrado a través de disposiciones innovadoras de recursos tradicionales. Dos ejemplos que van más allá de eso son Julio Estrada y Helmut Lachenmann. Estos dos artistas han expandido los recursos materiales en su obra musical instrumental, el primero como respuesta a la necesidad de una fiel representación sonora y rítmica de los contenidos del imaginario, generalmente representados por trayectorias gráficas cuya información es luego transportada al ámbito de lo audible; el segundo como una nueva aportación sonora al desarrollo constructivista. En el caso de Estrada encontramos un acercamiento a la materia como representación dinámica de la fantasía profunda y las emociones, mientras que Lachenmann logra un enriquecimiento tímbrico complejo de la estructura a través de la exploración sonora.

En lo que se ha venido señalando como músicas de fundamento evolutivo y material, la distinción principal puede radicar en la manera en que el creador concibe su trabajo. Dicha concepción puede reducirse en dos modalidades: la del objeto y la del fenómeno. Gran parte de la música de origen occidental parece concebida como objeto. Aunque toda música se desenvuelve en el tiempo, ésta, al tener como fundamento la representación formal, es percibida

como un objeto que sucede en el tiempo, no que es parte de él. Basta con mirar gran parte de la obra producida en los últimos cinco siglos para darnos cuenta del carácter conceptual y simbólico de la notación, un tanto distante de las sonoridades que representa. Obras de gran importancia y trascendencia han sido elaboradas bajo este esquema, pero muy en el fondo, al inicio de toda esta gran empresa musical, se encuentra la semilla de una alternativa prometedora para una nueva perspectiva creativa. Ahí radica la concepción de una música de carácter material, y por ende, de orden fenoménico. Esta música no solamente sucede en el tiempo, sino que *lo es*, desde su concepción hasta su percepción. Los patrones de memoria empleados para el análisis y para un claro sentido de ubicación quedan abolidos dentro del fenómeno impredecible que brinda una música transicional, carente de narrativa y de causa-efecto. Igualmente, las nociones formales de carácter externo se ven reducidas por la interiorización perceptiva en las cualidades sonoras de una música cuyo planteamiento es la analogía entre las realidades física y psíquica. Como consecuencia, el acercamiento a las complejidades espacio-temporales del sonido en una obra musical generan una experiencia perceptiva de orden difuso centrada más en el fenómeno integrado que en el aislamiento de sus partes.

## **1.2 Materia y psique**

Mientras la forma es capaz de representar clara y eficazmente el aspecto físico de la realidad y la imaginación, la materia logra acercarse más profunda e íntimamente a las energías psíquicas, generadas por los estímulos sensibles e imágenes de la experiencia, la memoria o la imaginación. El neurocientífico Antonio Damasio (2012) explica que

las imágenes de las señales procesadas se hacen disponibles a varias regiones del cerebro. Algunas de esas regiones están involucradas con el lenguaje, otras con el movimiento, otras con manipulaciones que constituyen el razonamiento. La actividad en cualquiera de esas regiones lleva a una variedad de respuestas [...] De modo significativo, las señales de las imágenes que representan cierto objeto también llegan a regiones capaces de desatar tipos específicos de reacciones en cadena emocionales (p. 112).

Damasio continúa diciendo que así como existen conjuntos de estímulos que parecen “tener la llave adecuada para abrir una cerradura particular” y no poder abrir otras (p. 112), existen otros conjuntos de estímulos que “son lo suficientemente ambiguos para activar más de una región, generando un estado emocional compuesto” (p. 112). Siendo procesos tan complejos e involucrando variables tan particulares, podemos asumir que las reacciones a los estímulos sensibles, como quiera que sean, conllevan una fuerte carga subjetiva.

La escucha puede tener diversas funciones. Desde un tipo de escucha utilitaria, por ejemplo, podemos asumir que los estímulos permanecerán en un nivel superficial de la psique. Sin embargo, una escucha atenta, receptiva a las complejidades cualitativas de lo escuchado, podrá abrirse a estímulos de mayor trasfondo psíquico.

Relacionando psicológicamente los ámbitos externo e interno –físico y psíquico, si se quiere– como universos de equivalencias de representación, podemos exteriorizar de una manera más próxima el mundo interior del ser. Para una comprensión más clara nos remitiremos al pensamiento de Gaston Bachelard, quien a mediados del siglo anterior aportara avances filosóficos y psicológicos significativos respecto a la imaginación y la ensoñación material. Bachelard (1978) dice:

Toda nuestra educación literaria se limita a cultivar la imaginación formal, la imaginación clara. Por otra parte, como los sueños, por lo general, son estudiados únicamente en el desarrollo de sus formas, no se cae en la cuenta de que son sobre todo *una vida mimada de la materia*, una vida muy enraizada en los elementos materiales (pp. 197-198).

Y continúa diciendo que "la sucesión de las formas no nos ofrece nada de lo necesario para medir la dinámica de la transformación" (p. 198). Bachelard hace aquí mención a un tipo de movimiento no relacionado con la forma. Este punto es de gran importancia, ya que nos ayuda a comprender que, aparte de existir un movimiento externo o formal, también existe uno interno o sustancial. Bachelard luego se refiere al movimiento formal como cinética pura, añadiendo que

"desde el interior, esta cinética no puede apreciar las fuerzas, los impulsos, las aspiraciones" (p. 198). En otras palabras, la representación formal en abstracto, esto es, sin consideraciones matéricas, es incapaz de trascender el aspecto superficial de la imaginación y la ensoñación e ingresar en la intimidad más profunda del ser.

La dinámica del sueño no puede ser entendida si se la separa de la dinámica de los elementos materiales que el sueño trabaja. Tomamos desde una mala perspectiva la movilidad de las formas del sueño cuando olvidamos su dinamismo interno (p. 198).

Este dinamismo interno no es el de una progresión secuencial, sino aquel que se mueve en el fondo de cada imagen y remite a esas fuerzas, impulsos y aspiraciones que el movimiento formal no puede apreciar del todo.

Es así como la noción creativa de plasmar la interiorización nos ha llevado a interiorizar en la materia sonora, realizando perceptivamente sus cualidades sustanciales sobre la estructura evolutiva. De este modo invertimos la proporción perceptiva tradicional entre forma y materia en la creación musical y proponemos una música cuyo fundamento perceptivo y creativo es la materia en transición.

### **1.3 Materia y evolución temporal en la música**

Es importante establecer las diferencias entre un enfoque creativo formal y uno material. Como ya se mencionó, cualquier unidad física consta de forma y sustancia. Aún así, en el ámbito de la creación existen diversos enfoques y tratamientos que se les puede otorgar a cada una de estas variables. Aunque sea posible alcanzar un balance, es común que exista cierta tendencia perceptiva, y por lo tanto también creativa, por favorecer alguna de estas dos cualidades.

Desde el plano perceptivo, el sonido como fenómeno físico se compone por materia y evolución, a las cuales se puede relacionar respectivamente con espacio y tiempo. El espacio y el tiempo

son igualmente inseparables en el mundo físico, pero, al igual que la dualidad materia-forma, son distinguibles ante la percepción que prioriza. En la música, la forma que trazan los sonidos se hace evidente y se puede seguir a través del tiempo. En cuanto a la sustancia o materia, sus atributos son de orden espacial, lo cual no tiene que ver con aspectos de ubicación sino con las características físicas que lo conforman y el ámbito inmediato que ocupa, similar a un objeto. Pero a diferencia del objeto, el sonido es animado, esto es, se conforma temporalmente. Por consiguiente, la materia sonora se articula perceptivamente por su evolución.

Es importante la consideración de este dictado para poder desarrollar una perspectiva consciente hacia la creación musical. Aunque ambas conforman la unidad que es el sonido, el tratamiento evolutivo es el que determinará dicho enfoque. Si el interés creativo radica en priorizar la percepción matérica, como ocurre en nuestro caso, es a través de su forma evolutiva que se alcanzarán las dimensiones requeridas para lograrlo. Así como el objeto necesita, ante la percepción, de mayor dimensión espacial para facilitar la apreciación de sus cualidades méricas -recuérdese el ejemplo de la piedra-, el sonido necesita de una mayor dimensión temporal para que esas cualidades sean percibidas.

#### **1.4 Algunos modelos evolutivos y estructurales en la música**

Las representaciones musicales con énfasis formal suelen configurarse en marcos temporales relativamente cortos, cuyas duraciones facilitan la comprensión, retención y conectividad de los materiales, los cuales quedan subordinados a la aprehensión estructural. Si, por ejemplo, representamos el movimiento sonoro de una obra de estas características con trayectorias que delinean sus contornos y superposiciones en el espacio y el tiempo, es probable que podamos visualizar claramente la mecánica subyacente de organización, la cual remitirá a modelos de coherencia lógica como los del lenguaje, una lógica articulada por una sintaxis y una gramática que a su vez articula un sentido. Para su comprensión, el lenguaje requiere de una clara y concisa

articulación de materiales bien definidos. Sobre esta cuestión, el filósofo Clément Rosset (2007) dice:

Se sabe que la música constituye un lenguaje: o sea, un texto continuo y ordenado que puede hablarse y escribirse, que posee su morfología, su sintaxis, su gramática, las cuales varían según el tiempo y el lugar, así como las de las lenguas en el sentido ordinario. Entendemos por lenguaje una estructura signifiante autónoma, es decir, sin otra relación que convencional con lo que significa (p. 84).

Sin embargo, Rosset dice que la música, a pesar de ser un lenguaje, “se abstiene de toda referencia a un *significado*” (p. 84). Afirma igualmente que las tesis que asignan una expresión signifiante a la música se encuentran vinculadas a “una vieja hipótesis imitativa: la idea de que la música tiene el poder de evocar tanto los ruidos de la naturaleza como los del corazón” (p. 84). Pero es en esta consideración de la música como imitación que se crea un conflicto con la música como lenguaje, ya que “tal hipótesis implica un rechazo a la consideración de la música en tanto que lenguaje puro” (p. 84). “El ruido del viento –continúa Rosset–, el murmullo del agua que corre, no juegan, en la lengua musical, un papel más importante que el de la onomatopeya en la lengua articulada” (p. 85). Es evidente que más allá de las limitadas aptitudes imitativas que pudiera tener la música, sobre todo aquella cimentada en las escalas y la interválica, el énfasis de su construcción ha sido más cercano al orden lingüístico, es decir, a un orden fundamentado en relaciones que establecen un sentido. Este énfasis ha sustentado parte importante de la producción musical de occidente en la era moderna.

En su estudio sobre lenguaje y poesía, Gerald L. Bruns (1974/2001) distingue dos usos del lenguaje poético: hermético y órfico (p. 1). El primero se distingue por considerar al lenguaje como un fin en sí mismo, apartado de aquello que pudiera representar de la realidad, esto es, de un significado externo. El segundo se relaciona con el mito de Orfeo, en donde la palabra cantada aspira al ideal de unión con el ser u objeto. En este último uso del lenguaje en poesía la característica principal es la articulación de significados como medios evocativos de imágenes, ideas y emociones. La historia nos muestra una gran afinidad entre la composición musical de

origen occidental con el uso órfico del lenguaje, en donde una secuencia de sonoridades o palabras regida por un código unificador nos presenta aquello que desea significar y desarrollar. En este caso no es la palabra o el sonido en sí el atributo creativo principal, sino la relación secuencial de éstos, lo cual nos acerca, en el caso de la música, a un enfoque formal. Por otro lado, el uso hermético del lenguaje en poesía puede relacionarse con el enfoque matérico en música, en donde no son el desenvolvimiento secuencial y el posible significado, sino las cualidades intrínsecas de la palabra o sonoridad las que se convierten en el objeto de atención. Según Bruns (1974/2001), para Stéphane Mallarmé "el acto poético se satisface a sí mismo en un proceso de aniquilación que libera al lenguaje de sus ataduras con el mundo y ubica a la palabra en el universo puro de la nada, ámbito imposible en el cual, Mallarmé estaba seguro, se encuentra la esencia de la belleza" (pp. 101 y 102). En el caso de la creación musical, la separación con lo significativo hace del sonido un fin, no un medio. Sin embargo, las palabras se originan en sistemas de comunicación codificados, mientras que el sonido proviene de la energía de la materia y sus fenómenos. Por ello, el sonido en sí mismo no puede separarse del todo con el mundo, existiendo entre ellos un vínculo empírico. El sonido como fenómeno, presentado en algún contexto artístico, puede ser análogo a una variedad amplia de diferentes fenómenos de orden natural, psíquico o, en conjunto, psicosomático. Dicha analogía puede ser propia del origen de la obra, esto es, como parte del proceso creativo del artista, o puede ocurrir en la escucha de quien la experimenta.

En todo caso, la música que resulta de la organización formal secuencial parece buscar la evocación –uso órfico– desde cierto nivel de abstracción, lo cual nos lleva de vuelta a Rosset y su señalamiento de la música como lenguaje significativo pero sin significado. La escucha semántica a la que alude Chion (1994) en sus tres modos de escucha tiene que ver con dicha organización formal abstracta, aunque sea evocativa, en donde “un fonema no se escucha por sus propiedades acústicas absolutas, sino como parte de un sistema completo de oposiciones y diferencias” (p. 28). Desde dicha escucha, las diferencias que no son pertinentes al lenguaje en sí son ignoradas (p. 28). Por ello, no todo elemento que conforme un contexto sonoro de músicas con estas características es realmente escuchado, en todo caso son captados y luego relegados en

el proceso de aprehensión musical, si no es que ignorados en caso de no poder adaptarse a una función significante. Existen obras, como el compendio de *El arte de la fuga* de J. S. Bach, que inclusive parecen necesitar prescindir de la idea de la instrumentación, no en cuanto a la articulación del sonido sino a lo que los instrumentos aportan en cuestión tímbrica, ubicando a la música en un plano de mayor abstracción semántica.<sup>5</sup>

Según Noam Chomsky (2016), “cada lenguaje provee un despliegue ilimitado de expresiones jerárquicamente estructuradas que reciben interpretaciones por dos interfaces, sensitivomotoras para la externalización y conceptual-intencional para procesos mentales” (p. 4), a lo que él refiere como la Propiedad Básica del lenguaje (p. 4). Luego dice que “la investigación del diseño del lenguaje da buenos motivos para tomar en serio una concepción tradicional del lenguaje como esencialmente un instrumento del pensamiento” (p. 14). Desde esta perspectiva, el lenguaje ha ofrecido un modelo jerárquico de orden lógico-secuencial a las empresas, proyecciones y desarrollos intelectuales del ser humano. Evidentemente, dicho modelo ha influido en la composición musical, ya sea desde la música vocal hasta la concepción formal de la llamada música absoluta; y lo ha hecho brindando soluciones enraizadas en el pensamiento, las cuales han tenido un lugar importante en la elaboración de estructuras sonoras discursivas. En el lenguaje, por más descontextualizado que sea en lo formal, la función referencial y mediática tradicional hace difícil la tarea de lograr un lenguaje puro o hermético, como proponía Mallarmé, libre de connotaciones y significados fuera de sí mismo. En música las dificultades son menos, ya que como se mencionó, el sonido no está necesariamente vinculado al lenguaje. Y aunque existan vínculos fuertes entre el orden y arreglo de la música y el lenguaje, es cuestionable asumir que la primera sea y deba de ser un lenguaje en sí.

Además de la influencia lingüística, la creación musical también se ha enriquecido de la ciencia y las demás artes. Como ejemplo de la primera tenemos las matemáticas, la cual ha resultado ser importante para compositores como Monteverdi, J. S. Bach, Schoenberg, Nancarrow y Xenakis,

---

<sup>5</sup> Dicha obra del compositor alemán no especifica con qué instrumento o instrumentos se deben interpretar cada una de las piezas ahí incluidas, aunque en algunos casos se puede asumir por las características que presenta cada una.



entre otros muchos. El siglo XX se distinguió por la diversificación de esta influencia, donde encontramos la composición musical asistida por prácticas probabilísticas, combinatorias, desarrollos algorítmicos y teorías como la del caos, por nombrar sólo algunas. Aunque dichas prácticas han generado resultados muy diversos, se evidencia una tendencia a considerar y abordar los sucesos sonoros a partir de la discontinuidad propia de la abstracción matemática. Por otro lado, algunos creadores han encontrado alternativas fructíferas en la relación entre lo visual y lo sonoro, acercándose en algunos casos a planteamientos de tipo continuo. Dicha relación muestra, dependiendo del caso, la influencia de la representación gráfica científica – como la del sismógrafo– o de las artes visuales y arquitectura. Xenakis (1992), por ejemplo, logra una analogía espacio-temporal con la transferencia de estructuras y planos visuales a trayectorias sonoras,<sup>6</sup> mientras que Morton Feldman (2000) relata en sus escritos cómo implementa en su concepción y procesos musicales ideas compartidas con sus amigos pintores de la década de 1950<sup>7</sup> sobre el plano de representación, la saturación, la dimensión y la abstracción en el arte, entre otras. Earle Brown, por su parte, establece un paralelo entre los derrames de pintura de Jackson Pollock y su metodología composicional (Nicholls, 2002, p. 20). En cualquiera de los casos, los modelos gráfico-analógicos ofrecen una alternativa de representación sonora diferente, en ocasiones manifiesta a través de trayectorias que buscan representar las transformaciones de una sonoridad en el tiempo, en otras, a través del establecimiento de puntos y texturas en un plano sonoro.

## 1.5 Modelos del conocimiento para una música de cualidades matéricas

---

<sup>6</sup> Como lo hace en dos de sus primeras obras, *Metastasis* (1954) y *Pithoprakta* (1956). En la primera, Xenakis emplea gráficos lineales de superficies conoidales para crear una textura masiva de *glissandi* en múltiples proporciones de tiempo, gráficos que luego emplearía en el diseño arquitectónico del Pabellón Philips de la Feria Mundial de 1958 en Bruselas. En la segunda obra, el compositor grafica masas de sonidos delineadas a *grosso modo* y derivadas de su proceso estocástico, para luego transcribirlas en una partitura orquestal relativamente convencional. (Xenakis, 1992)

<sup>7</sup> Entre estos amigos estaban Mark Rothko, Philip Guston, Robert Rauschenberg, Franz Kline y Jackson Pollock.

El influjo metodológico de la ciencia y las artes en la creación musical ha producido resultados cuyo fundamento radica generalmente en cuestiones formales, ya sea con la estructura a nivel macro o con las relaciones y combinatoria de los sonidos musicales a nivel micro. Sin embargo, los resultados de esta influencia no tienen que limitarse necesariamente a ello.

Las dos modalidades de afrontar la creación ya mencionadas, la del objeto y la del fenómeno, encuentran analogía con los procesos reversibles e irreversibles, respectivamente, en los cuales se ha ocupado la física contemporánea. Tomemos como ejemplo del objeto y los procesos reversibles la construcción de una maquinaria, en donde las partes, aunque en interacción, mantienen su integridad física y pueden ser desmontadas de la unidad. En la convención musical esto se ejemplifica con las superposiciones de orden horizontal y vertical –esto es, melódicas, armónicas o de orquestación– las cuales, a través del uso de valores discretos, logran una especie de ensamblaje. Este enfoque se acerca a una noción del tiempo como medida de los eventos sonoros y medio sobre el que sucede la música. Ahora, en cuanto al fenómeno y lo irreversible, pensemos en verter unas gotas de tinta en un vaso con agua y observar el proceso de dilución, donde cada elemento adquiere las propiedades del otro y sería absurdo sugerir un desmantelamiento. Sirva esto como metáfora de cómo en el campo del arte musical, un fenómeno sonoro se presenta como una textura de elementos en transición, cuya disección perceptiva es improbable. Al igual que la tinta en agua, la música de orden matérico-transicional no se sustenta en la construcción y los contornos inteligibles.

La asimilación de métodos de las artes plásticas puede conducir igualmente a un acercamiento matérico en la creación musical. Tanto la pintura y la escultura, así como las combinaciones y derivados de éstas, han mostrado, sobre todo en el último siglo, un acercamiento más sensible a sus materiales, confiriéndoles una importancia especial en la expresión y representación visual. Las pinturas de la última fase artística de Mark Rothko, por ejemplo, se distinguen por el uso de formas rectangulares simples, las cuales emanan una gran riqueza tonal. Rothko consigue, a través del uso de sus materiales, texturas cromáticas que confieren un sentido de espacio a la vez luminoso y profundo. Aunque sus obras de ese periodo presentan formas similares, difícilmente

puede decirse que son lo mismo. Las formas simplificadas de Rothko fueron una constante que dio pie a su trabajo con la materia, al descubrimiento de lo que ésta era capaz de mostrar desde sus diversas dimensiones, plasmando, al parecer, el complejo mundo interior del artista. Aunque el ejemplo de Rothko es relevante, no son pocos en las artes plásticas y visuales. En música, sin embargo, es difícil lograr un acercamiento de esta índole a través de las limitantes técnicas, tanto instrumentales como notacionales, impuestas por una tradición que se ha visto reforzada por un conservadurismo estético y académico.

Un enfoque musical hacia la materia y su evolución requiere de tratamientos diferentes, tanto en la concepción creativa como en la percepción. El movimiento en este tipo de enfoque se muestra, más que como desplazamiento o intercambio, como cualidades físicas de graduaciones sutiles hechas tiempo, o sea, como transición. Esto, en el plano musical, se aleja de los patrones estructurales y analíticos comunes, acercándonos al estímulo perceptivo de las cualidades mismas del fenómeno sonoro.

## **1.6 El acontecer sonoro como fenómeno y sus implicaciones**

Al margen de los planteamientos convencionales sustentados en la percepción de elementos discretos, tales como alturas y duraciones, se encuentra la posibilidad de abordar toda una gama de sonoridades más complejas e inestables, ricas en texturas y evocaciones,<sup>8</sup> y por tanto favorables a la exploración creativa en música. Por ello, es factible llegar a un punto creativo íntimo a través de la sustancia sonora, de sus cualidades espacio-temporales.

La fusión perceptiva entre los aspectos matéricos y evolutivos del sonido permite una aproximación particular a la creación musical, posibilitando la exploración y manejo de las dimensiones sonoras y musicales desde el reconocimiento del acontecer sonoro como fenómeno. La ocurrencia de una sonoridad cuyas cualidades perceptivas sean las de una materia en

---

<sup>8</sup> Con ello nos referimos a la cualidad de la sonoridad en sí, no de sus relaciones con otras.

transición dependerá de su dimensión espacio-temporal, la cual deberá ser lo suficientemente abierta para poder sumergir la percepción en sus atributos. Así, el planteamiento temporal deja de estar subordinado a la medida y construcción secuencial de elementos sonoros discretos, para convertirse en el proceso de exposición de la materia sonora. Desde dicho planteamiento, la relevancia perceptiva radica en las cualidades espacio-temporales inherentes a cada fenómeno sonoro.

En este sentido, la experiencia onírica ha sido uno de los influjos importantes relacionados al presente enfoque fenoménico. No es raro hablar de “el tiempo de los sueños”. Sabemos, en términos generales, que el tiempo onírico es distinto a la vivencia del tiempo conceptualizado, ya sea como agente o como medida. Sin embargo, no es sólo una cuestión temporal –nada lo es– sino una donde espacio y materia se correlacionan con lo que llamamos temporal, en un sentir que vincula los planos físico y psíquico. En la experiencia onírica se percibe como natural que dichos elementos –espacio y materia– fluyan, conservando algunas propiedades mientras otras cambian, quizá en función de la carga psíquica involucrada en dicha experiencia. Este fluir lo asociamos con el tiempo, lo cual puede ser desconcertante al momento de despertar y recordar el sueño, ya que nuestra percepción y memoria en la vigilia parecen funcionar a partir de la organización predominantemente lineal del tiempo. Por consiguiente, la realidad que percibimos en la vigilia no es la misma que la del sueño, donde la linealidad y la medida del tiempo se ven trastocadas por el fluir abierto de las imágenes y la materia del subconsciente. En su tratado sobre el mundo de los sueños, Jacobo Siruela (2010) habla de “lo erróneo que resulta epistemológicamente localizar el tiempo onírico en la dimensión física” (p. 192). Continúa diciendo:

Los pensamientos y las emociones no se pueden medir de un modo temporal, al menos si queremos evitar el absurdo. Del mismo modo, el sueño no se desenvuelve en ningún tiempo físico, su desarrollo corre paralelo a la dimensión material. Aunque se admita como cierta la influencia de los procesos corporales y medioambientales en el desarrollo onírico, su vasto campo fenomenológico no se reduce a una mera explicación neurovegetativa. El sueño se nutre de energía física y psíquica (p. 192).

Se comprende entonces la distinción entre ambos planos: no se puede medir el torrente de información psíquica y física que suscita el sueño con las herramientas conceptuales con que analizamos y buscamos comprender la realidad. “Medir el tiempo de los sueños bajo los parámetros del mundo espacio-temporal de la materia es tan inútil como medir la longitud de un pensamiento” (Siruela, 2010, p. 192). ¿Pero entonces dónde radica el punto de contacto posible entre ambas dimensiones? No buscamos asignar “el tiempo de los sueños” a la música, sino de algún modo infundir en la materia sonora las cualidades con las que se manifiesta la materia en el mundo onírico. En este punto regresamos a Bachelard (1978) y a su descripción de los sueños como “una vida muy enraizada en los elementos materiales” (pp. 197-198). En su profundización del tema asegura que “lo que *ata* al inconsciente, lo que le impone una ley dinámica, en el reino de las imágenes, es la vida en la profundidad de un elemento material” (p. 198). Entonces, la cualidad matérica conjuga las características psíquicas en su discurrir como fenómeno. Y eso, de algún modo, es lo que nos proponemos hacer con la música.

Aunado a esto, nuestra consideración del acontecer sonoro como fenómeno involucra una panorámica temporal de tipo fontal, un acercamiento poético donde la emanación constante del confluir vital es expansiva, en vez del condicionamiento secuencial de eventos. Como escribe Bachelard (1992), “en la poesía el soplo vital del lenguaje se renueva sin cesar” (p. 61). El poeta Hugo Mujica (2018) lo expone así al escribir sobre el pintor Francis Bacon (1909-1992):

Volver a la individualidad creadora como lo más originariamente humano, a lo originario que nos origina. Volver a ese surgir, a esa realidad fontal a la que jamás se la captura simbólicamente pero de cuya sustracción nace todo símbolo, de cuya aproximación indefinida nace toda obra, ese volver, ese regreso es, para Bacon, la tela en blanco y, desde ella y en ella el parto (p. 22).

Siendo este el tiempo de la experiencia, podemos hablar de una creación artística como experiencia, más allá de la predisposición sistemática o metodológica basada en la memoria

(pasado) y la proyección (futuro). Una experiencia de la creación a diferencia de la recreación de una experiencia.

La escucha, entonces, como el acto fontal a través del cual se gesta la creación musical, dejando de lado –o por lo menos en un segundo plano– la inventiva de las ideas sustentadas en el conocimiento. El estado de la materia en transición conlleva información que, en resonancia con el mundo interior del artista, articula su propensión y sentido: la constitución matérica como analogía de la constitución psíquica, cuyo camino se encuentra inscrito en las posibilidades que su mismo acontecer va abriendo. Es entonces en la escucha abierta y activa del fenómeno sonoro donde puede radicar la creación como experiencia.

**2. Contexto sonoro y creación: Hacia una escucha de la profundidad.**

## 2.1 El contexto de la escucha

*En el arte, tanto en la pintura como en la música, no es una cuestión de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas.*

(Deleuze, 2003, p. 56)

Un factor fundamental para el planteamiento creativo de una música sustentada en la percepción del sonido como fenómeno y su vínculo con la psique es el establecimiento de contextos sonoros cuya presencia conlleve una sensación de materialidad, la cual es inherente a la constitución misma del sonido y sus diversos planos de energía. La relación entre dicha sensación matérica del sonido y el trasfondo emocional psíquico es el tema subyacente que anima nuestro enfoque teórico y trabajo creativo. Gaston Bachelard (2006) ilumina la esencia de este planteamiento al decir que “el ser que sueña con planos de profundidad en las cosas acaba por determinar en sí mismo planos de profundidad diversos” (p. 21). Este reflejo entre materia e imaginación, entre lo físico y lo psíquico, establece una correspondencia análoga de flujos de energía. De nuevo Bachelard: “Toda doctrina de la imagen se desdobra, en espejo, en una psicología de lo imaginante” (p. 21).

En el ámbito de la creación y la escucha musicales, la búsqueda de estos planos de profundidad se canaliza a través de formas particulares de percepción, diferentes a las establecidas por los modelos de estructuración a partir del manejo sintáctico de sus elementos, por ejemplo. Mientras que la *linealidad* de la escucha –enfocada en la comprensión de relaciones secuenciales– es la consecuencia directa de este último tipo de metodologías, la escucha *immersiva* –análoga al profundizar íntimo– exige una atención a la esencia constitutiva del fenómeno sonoro. Como veremos, el estímulo de lo audible propicia modos particulares de escucha, haciendo de ésta un proceso complejo que trasciende la captación del fenómeno físico del sonido, llevándolo a interactuar con el de la psique, y en consecuencia, con el campo fértil de la imaginación.



Constituida por dichos procesos de tipo auditivo y cognitivo, la escucha es un sistema sofisticado que, además de establecer contacto con lo que suena, genera una serie de asociaciones mentales de tipo referencial y significativo de lo escuchado. Reinier Plomp (2002) escribe al respecto:

El proceso perceptivo no solamente produce la *sensación* de un estímulo entrante, sino también su *interpretación* (inconsciente) en el contexto de experiencias anteriores. Sin este último aspecto, nuestras habilidades perceptivas estarían reducidas a las de un niño pequeño con experiencia auditiva limitada. [...] Esto es, la escucha incluye tanto la audición como la cognición (p. 6).

Esto, desde luego, es parte de nuestros mecanismos de autosuficiencia y supervivencia. Sin embargo, el ser humano no sólo permanece en ese campo de acción pragmático, sino que cuenta además con capacidades sensoriales y cognitivas que en su conjunto lo acercan a lo que podemos entender como una actitud poética, sea esta contemplativa o autorreferencial. En el ámbito de la creación musical, este enfoque poético sensible al que nos referimos implica adentrarse perceptivamente a las cualidades espacio-temporales del sonido, abriendo simultáneamente la posibilidad de inmersión y contacto con el mundo interior. Relacionado a esto, el musicólogo Erik Christensen (1996) dice:

La escucha musical activa e involucra procesos auditivos sensibles, rápidos y complejos, esenciales para la orientación espacial como medio biológico de supervivencia, por lo que el sonido de la música estimula el poderoso potencial natural de la experiencia sensitiva (p. 41).

La globalidad de la experiencia auditiva es la conformación de un contexto donde percepción y fenómeno se vinculan de modo indisociable, donde el dentro y el fuera quedan disueltos en el acto inmersivo de la contemplación. Existe aquí un vínculo con los dos modos de atención propuestos por Pauline Oliveros (2005), el focal y el global, y con su práctica de escucha<sup>9</sup> “que incentiva el balance de estas dos formas de atención de modo que uno pueda utilizar flexiblemente ambas y reconocer la diferencia” (p. 13). Para nosotros este balance se encuentra

---

<sup>9</sup> A dicha práctica Oliveros la llama *Deep Listening* (escucha profunda).

entre la focalización hacia las características espacio-temporales particulares del sonido y la globalidad contextual a la que pertenece, tanto física como psíquica. En el ámbito conceptual, esta relación físico-psíquica es una dualidad de posibles opuestos entre el mundo exterior y el mundo interior del individuo. Sin embargo, en el ámbito de la experiencia, esta relación se diluye en el confluir entre ambas. Rocha Iturbide (2017) escribe que “siempre hay un ir y venir entre el adentro y el afuera, ya sea escuchando y dejando de escuchar, pero regresando siempre a nuestro centro focal” (pp. 116-117). De esa relación entre el adentro y el afuera, Rocha continúa diciendo que “parecerían ser la misma cosa, un núcleo orgánico abierto en donde no hay diferencia entre la existencia del ser y del universo que lo contiene” (p. 117).

No obstante, las sonoridades basadas en el tono, establecidas y legitimadas por una tradición musical de fuerte arraigo cultural, han llegado a constituir parte de la referencia auditiva común, principalmente como modelo de una experiencia musical fundamentada en asociaciones. Y aunque ritmo y timbre son parte importante del legado musical europeo, principalmente han estado en función de operaciones basadas en el tono. Tal como la cultura musical de occidente ha mostrado hasta nuestros días, dicha referencia auditiva conlleva las expectativas de algún tipo de sintaxis y, usualmente, alguna gramática a partir de las cuales encontrar un sentido comunicativo conceptualizable. El distanciamiento de tales expectativas, con la finalidad de lograr una escucha enfocada en el acontecer sonoro en sí como proceso *vivencial*, ajeno a una codificación sintáctica, exige el replanteamiento de lo que es y puede ser un sonido musical, así como de su función o lugar en la consideración del contexto sonoro a partir de los procesos auditivo y cognitivo de la escucha.

## **2.2 El sonido como fenómeno: Más que una tipología, una consideración**

La cuestión de las tipologías sonoras musicales no compete (ni interesa) a la presente investigación. Nuestro interés radica en la *consideración* hacia la sonoridad. Su consideración tradicional, por ejemplo, ha sido la de un elemento estructural-funcional, lo cual se hace evidente

desde los modos griegos hasta las sonoridades complejas e inestables que pasan a formar parte de algún estructuralismo musical, como puede encontrarse en la obra de Helmut Lachenmann, por mencionar un paradigma compositivo actual. La evolución musical de origen europeo – incluidos los rompimientos estilísticos– ha sido determinada en buena medida por dicha consideración, la cual ha logrado cimentar una gama de modos de escucha encaminados principalmente a crear un sentido y generar significados a partir de relaciones intersonoras, aún cuando los sonidos procedan del gesto físico corporal, como ha ocurrido en el caso mencionado de Lachenmann.

Sin embargo, la consideración del sonido como *fenómeno* suscita diferentes modalidades de percepción y de planteamientos creativos. Siendo que todo fenómeno se presenta como energía variable en un contexto específico, esta consideración fenoménica de la sonoridad, a diferencia de un conjunto de sonoridades interrelacionables, tenderá a exponer de manera más abierta sus cualidades *constitutivas* y *evolutivas*, guiando la escucha al reconocimiento y seguimiento de tal planteamiento. En términos generales y para la comprensión, las cualidades constitutivas refieren al contenido tímbrico, mientras que las evolutivas refieren al estado de esos contenidos en su aparecer, cambiar y desaparecer. Aunque teóricamente podemos hablar por separado de estos factores –el constitutivo y el evolutivo– en realidad ambos son parte indisoluble del fenómeno unitario y complejo que es el sonido. Espacio y tiempo disueltos en la percepción de un devenir de energías audibles, así como en el devenir de las sensaciones que ellas despiertan.

Un referente fundamental en esto es el compositor Giacinto Scelsi (1905-1988), para quien el sonido es similar a un organismo que evoluciona en un tiempo que ahonda, que se expande y contrae, por ejemplo, con proporciones temporales que fluyen en un continuo múltiple en lugar de discurrir linealmente a través de la sucesión de eventos delimitados. La sensación de su música es, como dice Manuel Rocha,<sup>10</sup> “una esfera dotada de dimensiones, de profundidad y de volumen”.

---

<sup>10</sup> A través de comunicación personal.

### 2.3 Diferentes contextos, diferentes escuchas

Mientras que el marco referencial de las sonoridades discretas –sean basadas en el tono o en otras sonoridades delimitadas y medidas– ha sido favorecido en la música por ser precisamente éste el que presenta la capacidad de conformar y configurar estructuras sintácticas y gramaticales, los contextos sonoros con mayor nivel de variabilidad interna fueron relegados, por ejemplo, a una función de soporte en la práctica común musical –piénsese en el uso de las percusiones– o en tiempos más recientes utilizadas a modo de simbolismo o de reacción estética.<sup>11</sup> Pero en la escucha de estos fenómenos audibles radica una riqueza potenciadora de experiencias cercanas tanto a la contemplación como a la introspección, a una atención abierta que, libre de ataduras conceptuales y referenciales, puede ahondar en la cualidad y actividad sonoras. Y es desde ahí que se pueden encontrar vínculos estrechos y establecer analogías con las cualidades de orden físico –tanto energéticas como de cambio– de la realidad psíquica profunda.

La percepción del sonido puede dirigir la escucha hacia modos de interpretación cognitiva particulares al contexto. Como ya se mencionó, existen sonoridades que ante la escucha actúan dentro de un contexto referencial. Sonidos como el motor de un automóvil en movimiento o el canto de un pájaro, por nombrar un par, al establecer vínculos directos de significación y de pertenencia con entidades claramente delimitadas y asimiladas de la realidad física y cultural generan una percepción tendiente al reconocimiento y uso de la información con fines de ubicación, contextualización o supervivencia. Así también, a través del referente cultural de la significación sintáctica musical, por ejemplo, es posible vincular un conjunto o universo sonoro particular con entidades abstractas de pensamiento, tales como la estructura y el desarrollo basados en la interrelación de nociones y conceptos. Dicha vinculación responde al orden de la *inventiva*. En cambio, un fenómeno sonoro que escapa en buena medida lo referencial, o más concretamente, uno que no refiera directamente a información útil para el análisis, es capaz de

---

<sup>11</sup> Como por ejemplo con algunas obras poliestilísticas de Alfred Schnittke (1934-1998), utilizando sonoridades complejas para resaltar momentos específicos con un sentido dramático o para demarcar una estructura de opuestos.

propiciar una atención abierta hacia su globalidad cualitativa al trascender la atención focalizada al significado. De este modo, el sonido adquiere el potencial para establecer vínculos no sólo con el mundo físico, sino con el psíquico por analogía, del cual emanan las energías que animan el *imaginario*.

Existe una distinción clara entre invención e imaginación, donde la primera, en términos generales, refiere a la determinación y configuración de elementos inteligibles usualmente predeterminados, mientras que la segunda refiere a la materialización y animación de cualidades de orden psíquico, esto es, a una sensibilización psíquica. “En esencia uno no *imagina* las *ideas*”. Lo que es más, cuando se trabaja en un campo de ideas, es necesario excluir las imágenes”, afirma Bachelard (1992, p. 38), para luego decir que “inventar en el orden de las ideas e imaginar imágenes son labores psicológicas muy diferentes” (p. 39).

La parte meramente auditiva de la escucha es un proceso de captación fino de las cualidades del sonido y su evolución. El contexto generado por aquello que se escucha determinará tanto el sentido como el nivel del proceso cognitivo, los cuales encaminarán la atención auditiva hacia lo que resulte fundamental para su comprensión. Por ejemplo, si una música muestra un orden sustentado en relaciones de tipo sintáctico entre sus elementos sonoros, la atención se ajustará a ello, priorizando dicho ordenamiento por encima de las cualidades mismas de cada uno de esos elementos. En contraparte, si el contexto se conforma por sonoridades que resaltan su cualidad fenoménica, por sonoridades de mayor independencia referencial, la atención podrá acceder con mayor naturalidad al interior de ese fenómeno, esto es, a sus cualidades espacio-temporales inherentes. Denis Smalley (1997) aborda esto en su estudio sobre la espectromorfología, que en términos generales es la relación perceptiva entre el espectro sonoro y la manera en que éste se transforma en el tiempo (p. 107). Al tratar la distinción entre los principios formales del gesto y de la textura, sostiene que

[...] existe un cambio en el enfoque de la escucha – entre más lento sea el ímpetu direccional gestual, más buscará el oído en concentrarse en los detalles interiores (en la medida en que

existan). Una música que es primordialmente textural, entonces, se concentra en la actividad interior a expensas del ímpetu hacia delante (pp. 113-114).

Regresando a los dos ejemplos anteriores, en el de una música de orden sintáctico la atención tenderá a articular procesos analíticos y de significación estructural guiados por el establecimiento de ciertos códigos. En el caso de la escucha del acontecer sonoro como fenómeno, como energía, el enfoque analítico resulta de poca relevancia debido a que no se trabaja ya con valores de encadenamiento (sea éste racional o no) sino con un acontecer de orden físico que exige ser percibido como tal a partir de su presencia y evolución, o como ya se ha dicho en repetidas ocasiones, a partir del conjunto de energías manifiestas en su constitución y cambio. Con esto tocamos de nuevo las ideas de Smalley (1997) quien explica que “un acercamiento espectromorfológico expone modelos y procesos espectrales y morfológicos, a la vez que provee un marco de referencia para entender las relaciones y comportamientos estructurales tal como son experimentados en el flujo temporal de la música” (p. 107). Sin embargo cabe mencionar que Smalley consideraba el pensamiento espectromorfológico “primordialmente interesado con música parcial o completamente *acusmática*, esto es, música donde (en la interpretación en vivo) los orígenes y causas de los sonidos son invisibles” (p. 109). Aún así, parte importante del enfoque espectromorfológico encuentra resonancia con una música instrumental como la relacionada con el presente trabajo. Ambos enfoques no pretenden ser teorías o métodos compositivos, sino “una herramienta descriptiva basada en la percepción auditiva” (p. 109), la cual, en nuestro caso por lo menos, representa parte fundamental de una perspectiva creativa sustentada en la asimilación de las cualidades espacio-temporales del sonido.

## **2.4 Más allá de la acusmática pitagórica y el objeto sonoro**

*Cuanto mejor comprendo un lenguaje, más me cuesta oírlo.*

(Schaeffer, 1988, p. 164)

Una de las ideas fundamentales de este trabajo es la de una música no sujeta a códigos sintácticos referenciales, que permita así la escucha atenta a las propiedades espacio-temporales del fenómeno sonoro. Un antecedente fundamental que asentó las bases para ello en el siglo XX fue Pierre Schaffer (1910-1995), quien con sus aportaciones teóricas sobre el objeto sonoro y prácticas con la *musique concrète* abrió un campo de acción en la música que había sido muy poco explorado antes. Este es un campo de vastedad cualitativa en lo que al sonido musical respecta. Fue entonces que se abrió la posibilidad de utilizar en la música sonidos inestables y no fundamentados en el tono. Ya otros compositores antes habían iniciado ese camino, como Edgard Varèse con sus masas sonoras y enfoque al ruido con instrumentos de percusión de alturas indefinidas. Sin embargo, fue Schaeffer (1988) quien profundizó en ello gracias al desarrollo de la tecnología que le permitió inspeccionar y modificar el sonido grabado, así como a su cuestionamiento sobre las implicaciones del fenómeno sonoro en relación con la percepción: “lo que oye el oído no es ni la fuente ni el «sonido», sino los verdaderos *objetos sonoros*, de la misma forma que el ojo no ve directamente la fuente, o incluso su «luz», sino los objetos luminosos” (p. 49). Schaeffer no sólo incorpora la gama de sonoridades complejas e inestables consideradas como no musicales o como ruido, sino que busca dar preeminencia a la percepción de la materia sonora en lo que denominó escucha *acusmática*, en referencia al modo en que se atendían las lecciones de Pitágoras, las cuales solamente eran escuchadas, despojadas de la imagen física del maestro, la cual permanecía velada. Así, con su música concreta, Schaeffer buscó potenciar la audición de lo que llamó objeto sonoro, enfrentando la escucha a la proyección de una obra pregrabada, despojada del sustento visual. En palabras de Hamilton (2009),

la concepción de Schaeffer sobre la música acusmática no solamente tiene que ver con cómo se deben de percibir los sonidos, sino con la actitud que deben adoptar los compositores con su material—una que intenta ignorar el origen físico de los sonidos que utilizan, y los aprecia por sus propiedades abstractas (p. 155).

Sin embargo, esta concentración en lo abstracto parece llevar a Schaeffer a un planteamiento de tipo semiótico, “equivalente a sistemas musicales y lingüísticos preexistentes en su naturaleza relacional y abstracta, pero a la vez completamente diferentes en su desarrollo de una escucha ‘natural’” (Hamilton, 2009, pp. 155-156). Esto resalta un particular interesante del caso de Schaeffer, quien después de introducir y desarrollar creativa y teóricamente la noción de *musique concrète* –noción de apertura e impulso hacia la expansión del campo sonoro en la música– busca la manera de vincular ese campo sonoro abierto con metodologías y gramáticas funcionales. Schaeffer se mostraba todavía arraigado a la continuidad musical que resulta de la necesidad de coherencia y sentido lógico. En ese sentido, John Cage (1973) hace referencia a una observación que hizo el compositor Henry Cowell sobre la continuidad musical en una charla de preámbulo a un concierto con la música de Cage y sus colegas Christian Wolff, Earle Brown y Morton Feldman (p. 71). Cage recuerda a Cowell decir que “aquí estaban cuatro compositores que se estaban deshaciendo del pegamento” (p. 71). Y aclara Cage que “mientras otros habían sentido la necesidad de pegar los sonidos para conseguir una continuidad, nosotros cuatro sentimos la necesidad contraria de deshacernos del pegamento, de tal modo que los sonidos fueran ellos mismos” (p. 71). Pierre Schaeffer, quien ayuda sustancialmente a abrir el rango de sonoridades para la música, parece no haber buscado o considerado deshacerse de ese pegamento que vincula coherentemente los sonidos. A pesar del distanciamiento importante con ciertas convenciones musicales al que da pie su trabajo, Schaeffer intenta establecer una tipología de objetos sonoros con la finalidad de hacer operar una sintaxis, conservando así otro tipo de convenciones arraigadas en ideas tradicionales de forma y contenido.<sup>12</sup> Nos parece que la intención de establecer una tipología para una sintaxis fue consecuencia del priorizar las propiedades *abstractas* del sonido sin importar su origen, así como ocurre con el mensaje del maestro velado. La paradoja radica en haber logrado una apertura sustancial de la gama audible para la creación, la cual incluye sonoridades inestables, para luego someterla a preceptos tradicionales de estructuración y, por consiguiente, de escucha musical que se sirven principalmente de sonoridades estables. Sobre ello, Hamilton (2009) dice:

---

<sup>12</sup> Véase por ejemplo el Libro IV de su *Tratado de los objetos musicales* (1988), Morfología y tipología de los objetos sonoros y solfeo de los objetos musicales (pp. 215-294).



Al invocar el paralelo del solfeo en su taxonomía de sonidos musicales y no musicales, sin embargo, Schaeffer enfatizó las conexiones con la creación musical tradicional. Parece que no consideró la posibilidad de estar creando una categoría de arte sonoro distinta a la música —aunque ese, discutiblemente, fue su logro. En vez de ello, sentía que había fracasado en privar a los sonidos de sus connotaciones literales, declarando con desaliento que ‘en su trabajo de ensamblaje sonoro, la *musique concrète* produce obras sonoras, obras estructurales, pero no música’ (p. 156).<sup>13</sup>

Además de la mencionada relación que el propio Schaeffer buscó establecer con Pitágoras, existen por lo menos un par de coincidencias más con el filósofo y matemático que pueden señalarse, ambas relacionadas. La primera tiene que ver con la misma metodología pitagórica de enseñanza, donde el aprendiz o discípulo no ve al maestro, sólo escucha su mensaje. La referencia acusmática que hace Schaeffer a la manera en que su música es presentada sin estímulos visuales, donde la escucha es abordada por el acontecer acústico desvinculado de su origen material —porque además las grabaciones de lo cotidiano eran manipuladas y transformadas—, parece llevar implícita una parte referencial y significativa de peso en lo que al proceso cognitivo de la escucha respecta. Los discípulos de Pitágoras, a fin de cuentas, no estaban ahí para captar la información auditiva y gesticular de su maestro, sino para establecer un vínculo fuerte con las *ideas* que esa voz pronunciaba. Esto ocurre de modo similar en el caso de Schaeffer, quien como ya se mencionó, buscó adaptar las sonoridades no basadas en el tono al modo tradicional de articular la música a partir de una tipología y gramática. De esta manera, mientras el proceso acusmático de proyección de lo sonoro logra enfatizar y potenciar la audición, la implementación de una sintaxis hace evidente la intención de encaminar los procesos cognitivos hacia la comprensión de un sentido significativo a partir de la captación de estructuras musicales, representativas del ámbito ideal.

Esta gramática de objetos sonoros, o su intención por lo menos, se relaciona con lo que consideramos es la segunda correspondencia de Schaeffer con Pitágoras, aunque aquí

---

<sup>13</sup> La cita de Schaeffer proviene de Douglas Kahn (1999). *Noise, Water, Meat*. Cambridge: MIT Press (p. 110).

desvinculada de la cuestión acusmática. Pitágoras, al ayudar a establecer la noción del tono musical a partir de las divisiones de una cuerda en armónicos y de la relación matemática entre éstos, contribuye a cimentar toda una cultura musical que propicia la construcción de escalas y la configuración interválica, lo cual desemboca posteriormente en el auge de la polifonía, en la práctica común de la tonalidad y en buena parte de las vanguardias posteriores. Esta noción de tono desprendida de la serie de armónicos implica que en el sonido musical se encuentra una naturaleza *relacional*, ya sea por origen o disposición. Por *origen* cuando el tono forma parte de una identidad musical específica, como por ejemplo el armónico La en el contexto de Re como fundamental, o la ubicación de cierto intervalo en el contexto de una serie dodecafónica. Dentro de un campo de acción musical determinado por tonos, la *disposición* relacional radica en la misma cualidad fija del tono, la cual propicia el establecimiento de relaciones con otras entidades de características similares, posibilitando así contextos estructurales específicos.

La paradoja en el caso de Pierre Schaeffer, quien da a sus sonoridades no basadas en el tono un tratamiento estructural muy cercano a éste, lo mantiene parcialmente dentro del ámbito de una tradición musical sustentada en el modelo estructural significativo y conceptual. Este caso es similar a otros –recordemos el de Lachenmann, quien llegó a referirse a sus propias obras como *musique concrète instrumentale*– donde la estética de lo que suena ha evolucionado manteniendo por lo menos un pie firme, por así decirlo, dentro de los marcos convencionales de referencia estructural basados en relaciones sonoras. Aquí, la consideración del sonido es la de una entidad cerrada, con fundamento en las nociones estructurales de contraste, secuencia y superposición, entre otras, estableciendo contextos que privilegian el entendimiento y el análisis. Así, tanto la sensación física del sonido como su potencial de afectación directa quedan supeditados a su representación y significado, para actuar a través de éstos sobre la memoria y las emociones, siguiendo, por necesidad, patrones establecidos y aprendidos de causa-efecto.

La alternativa que proponemos es que la inteligencia actúe como conciencia activa del acontecer sensible en los planos físico y psíquico, no como selector de tipologías o codificador y decodificador analítico de mensajes. Para esto, las sonoridades que conforman el fenómeno

musical deben establecer un contexto abierto, cambiante en el sentido transicional, de tal modo que al ser escuchadas incentiven una relación estrecha de energías tanto externas como internas, entre lo sonoro y lo psíquico.

## **2.5 Las exigencias de la indiferenciación del espacio-tiempo**

Si hacemos un ejercicio de abstracción y consideramos al sonido mismo como el *contenido* y a su actividad espacio-temporal como la *forma*, no es difícil comprender que ambos son factores interdependientes, donde la misma naturaleza del contenido especifica una forma. Desde esta perspectiva se puede comprender la forma como la manifestación de los cambios del contenido. Pero a pesar de esta noción integral de forma y contenido, donde no se puede concebir uno sin el otro, la dicotomía subyace ante la intelección. Sin embargo, hemos considerado necesario acercarnos a la realidad del fenómeno unitario o global, donde la dualidad y su caracterización son sólo ideas que satisfacen modos particulares de comprensión. Desde el ámbito de lo creativo, la unidad espacio-temporal del fenómeno acústico se muestra como acontecer donde las ideas de forma y contenido se disuelven en una sustancia indivisible, donde no sólo es inconcebible la una sin la otra, sino que la misma noción de dualidad también lo es. El fenómeno sonoro, a partir de esta unidad espacio-tiempo, es el acontecer mismo de la sustancia audible, donde no hay una cosa que cambia, sino que el cambio y la cosa son lo mismo, de modo indiferenciado. Esta noción de la indiferenciación encuentra mayor comodidad en la cultura oriental, donde “no significa una falta de diferenciación y distinción” dice Byung-Chul Han (2017, p. 53), sino que “no le falta nada” (p. 53). Sobre el valor estético de esto, Han escribe que en oriente “bellas son cosas que llevan las huellas de la nada, que contienen en sí los rastros de su fin, las cosas que no son iguales a *sí mismas*” (p. 53). Desde la ciencia occidental, esto puede relacionarse con “la paradoja cuántica de la dualidad”, como lo menciona Manuel Rocha (2017, p. 46) en relación con la música. En la teoría cuántica, dicha paradoja radica en la cualidad a la vez continua y discontinua de la partícula fundamental, siendo onda y partícula simultáneamente (Rocha Iturbide, 2017, p. 46). Rocha escribe: “Esta polaridad paradójica existe también en la música, en

donde el dominio de la frecuencia (el aspecto continuo) y el dominio de la duración (aspecto discontinuo) son difíciles de conciliar” (p. 46). Los elementos que podemos distinguir y entender por separado en un fenómeno son en realidad parte indiferenciada de lo mismo. Sin embargo, las distinciones en abstracto que comúnmente son parte del proceso composicional se disponen así para conformar un suceso musical, no desde la experiencia fenoménica e imaginativa sino desde la abstracción estructural inventiva. Sobre la noción estética de la indiferenciación en oriente, Han (2017) afirma que “bella no es la duración de un *estado*, sino la fugacidad de una *transición*” (p. 53). Lo transicional está caracterizado por la indiferenciación. Esto involucra tanto la permanencia como el cambio, tal como lo relaciona Rocha Iturbide con los elementos difíciles de conciliar –como frecuencia y duración en la música–.

Las implicaciones creativas de esto tienen un trasfondo artístico y estético importante, donde la cualidad del desenvolvimiento de los materiales es de tipo difuso,<sup>14</sup> resultado de lo que podría describirse como la confluencia de energías que conforman la vida interna de un sonido. Este acontecer sustancial, al no adaptarse a patrones de contraste ni de causa-efecto, establece dimensiones temporales más cercanas a la proporcionalidad de un fenómeno expansivo que a la medición lineal del tiempo. La delimitación y el contraste formales, en todos sus niveles, no son del todo compatibles con la cualidad difusa, y por ende compleja, de la evolución espacio-temporal de los materiales musicales, la cual deriva principalmente de sus aspectos tímbricos en transición, esto es, del *cómo van sonando* en lugar del *cómo se relacionan*.

La tendencia sintáctica de sonoridades basadas en el tono o en su cualidad discreta –más cercana a la codificación inteligible– propicia una dimensión metafísica de abstracción ideal, la cual se ve reflejada comúnmente en planteamientos composicionales fundamentados en estructuras funcionales. Por su parte, las sonoridades como las que incorpora Schaeffer –sonoridades que por un lado provienen o pueden evocar las de la cotidianidad y por otro son parte de un contexto encaminado a la escucha reducida– sugieren planteamientos distintos en lo que a su arreglo

---

<sup>14</sup> Lo difuso entendido como la combinación indistinguible entre elementos que se afectan y transforman entre sí, no en el sentido de algo que busca claridad.

espacio-temporal respecta, planteamientos dirigidos a una escucha cualitativa del fenómeno sonoro.

Al abrir la gama de sonoridades musicales para abarcar desde lo simple y estable hasta lo complejo e inestable, se presenta un planteamiento de orden físico propicio a la escucha de las cualidades inherentes a esas sonoridades. Desde un contexto artístico-musical, estos sonidos adquieren presencia como fenómenos potencialmente autónomos y estéticamente autosuficientes, cuya justificación radica en su conformación y transformación, no en la capacidad de relacionarse con otros semejantes. Más que como ideal sonoro, el sonido así se muestra como materia y energía.

Lo anterior nos ha llevado a comprender que una música que se desenvuelve ajena a las características que conforman los elementos del pensamiento inventivo y más cercana a los procesos de inmersión en el imaginario, implica un tiempo y una forma distintas a las de esas estructuras ideales. El condicionamiento tanto de los sonidos convencionales de una tradición como de los marcos temporales que delimitan su campo de acción, conlleva una forma de escucha supeditada a las relaciones, sean estas reales o potenciales. A este contexto asociativo se pueden vincular nociones tradicionales como las de contraste, desarrollo y variación, por ejemplo, las cuales además de haber cimentado una cultura musical, han evolucionado en el último siglo hacia aplicaciones diversas, algunas de mayor complejidad combinatoria, otras dirigidas por el azar, la derivación o el desarrollo orgánico. Aunque sus modelos estructurales sean poco ortodoxos, lo que tienen en común es su arraigo en el arquetipo sintáctico, así como en el establecimiento de algún sentido a partir de éste. Otra coincidencia entre éstos y otros tantos procesos de orden musical son los marcos temporales de referencia a los que se adhieren, los cuales parecen articularse dentro de los límites de las funciones cognitivas del entendimiento. En el reconocimiento de esta particular dimensión temporal de los procesos mentales, la cual favorece la comprensión, se encuentra un vínculo directo con la memoria funcional, la cual sirve para apoyar al pensamiento analítico-conceptual. Este tipo de memoria quizá se relaciona con la

conocida memoria artificial, esto es, la memoria de las cosas y la memoria de las palabras (Yates, 1966, p. 30).

El modo de operación de la memoria funcional, sea por asociación o referencia, está condicionado por el contexto creado a partir de lo percibido y lo conocido: “lo que escuchas, ubícalo con lo que sabes” (Yates, 1966, pp. 29-30).<sup>15</sup> Un contexto sonoro basado en las cualidades de su acontecer, de su estado transitivo, logra abrir una atención capaz de sobrepasar la dimensión del marco temporal de la memoria funcional. Así, la retención que forma parte del proceso cognitivo de la escucha podrá guiarse u ordenarse no ya por lo asociativo o el reconocimiento, sino por la evolución sensitiva, tanto del fenómeno físico sonoro-musical como del psíquico, esto es, del estímulo y la analogía empática, respectivamente. Esta apertura de la dimensión espacio-temporal en la música, más próxima a lo vivencial que al análisis, nos acerca a las complejidades internas de la presencia sonora en su devenir difuso. En pocas palabras, el contexto de un fenómeno sonoro que desborde las referencias espacio-temporales, por simple que sea en lo formal, guiará la atención hacia las cualidades de su constitución —aquello inherente a la sonoridad misma— acortando la brecha de los procesos de la escucha entre el fenómeno percibido y los puntos de contacto posibles con el ámbito de lo psíquico, esto es, con la realidad íntima. Este ámbito de lo psíquico encuentra correspondencias importantes con el ámbito de la realidad física, esto es, el ámbito de la materia y los fenómenos. La indiferenciación de la que hemos tratado resulta problemática para el formalismo racional, para el pensamiento lógico sustentado en el reconocimiento de categorías e identidades. Sin embargo, la dimensión de la psique presenta cualidades propias de la indiferenciación, vinculándose análogamente con el mencionado mundo de la materia y los fenómenos a través de la experiencia sensible. Hablando sobre la lógica, Carl Jung (1962) dice que “no podemos representar las antítesis por sí solas. La eliminación de una antinomia que, a pesar de ello, existe, sólo puede tener validez para nosotros como postulado” (p. 33). En contraparte dice que “para el inconsciente esto no es así, ya que su contenido en sí mismo es total y especialmente paradójico o antinómico, incluida la categoría del ser” (p. 33). Aunque Jung continúa hablando de categorías en relación al mundo del

---

<sup>15</sup> Esta cita proviene de un fragmento conocido como *Dialexeis* que data del siglo 400 a.C.

inconsciente, es clara la distinción que hace respecto al campo de la razón, donde la “separación sólo tiene validez dentro del marco de la conciencia, en donde corresponde a una condición necesaria del pensamiento” (p. 33). La cualidad paradójica que asigna Jung al inconsciente se muestra en oposición con la cualidad separatista y categórica del pensamiento consciente. En este punto la paradoja de Jung encuentra un símil con la noción de la indiferenciación de oriente. Esta indiferenciación entre opuestos o dicotomías aparentes abre la conciencia y la atención al flujo y reflujo entre fenómenos psíquicos y físicos, así como a las cualidades propias de los fenómenos mismos, como el sonoro.

Lo anterior encuentra similitud con la alquimia ya que, como dijo Marie-Louise von Franz (1992) en relación al trabajo de Jung, “la psicología moderna del inconsciente, como una rama de la medicina, es un descendiente tardío de ese espíritu científico que, en tiempos anteriores, se manifestó en la alquimia” (p. 169). En esta práctica antigua, la cual representa las raíces para los psicólogos modernos (p.169), existen “indicios específicos de una analogía entre la metalurgia y la creación del mundo,” la cual se remonta hasta el pensamiento babilónico (pp. 169-170). En los textos babilónicos, la palabra Ku-bu era asignada tanto a los minerales que se iban a fundir en el horno como, se cree, al embrión o al feto (p. 170). Además, Ku-bu “también indica la sustancia fundamental del universo, de tal modo que existe una analogía entre la sustancia embrionaria original del mundo y los minerales utilizados en la más antigua metalurgia” (Franz, p. 170). Más adelante en la historia, alrededor del tercer siglo de nuestra era, esta misma idea emerge en los primeros tratados específicos de alquimia en Grecia, donde se considera que “el hombre se forma a imagen del cosmos” (Franz, p. 170), lo que nos lleva de vuelta a la indiferenciación y al flujo continuo entre ámbitos o nociones aparentemente distintas u opuestas.

Joseph Campbell (2012), por ejemplo, vinculó el estudio de las mitologías de diversas culturas y eras con la psicología, especialmente con el enfoque de Jung que pasa “de la esfera mental de ideación racional al abismo subliminal oscuro desde el cual surgen los sueños” (p. xiv). Campbell afirma que “así como las imágenes de un sueño son metafóricas de la psicología de la persona que las sueña, así las de una mitología son metafóricas de la postura psicológica de las

personas a las que pertenece” (p. xiv). Como vemos, las energías psíquicas se encuentran vinculadas activamente tanto con el entorno a nivel medio y macro –sociedad y cosmos– como con el mismo individuo a nivel micro con las imágenes y materias que canalizan dichas energías –sueños e imaginario profundo–. En esta apertura e indiferenciación entre los ámbitos externo e interno, logradas por la recepción sensible y la capacidad de afectación, fundamentamos la posibilidad de crear una música donde las energías de la psique pueden encontrar un canal de manifestación análogo en el sonido.

En el capítulo que Campbell (2012) dedica al arte y su relación con la mística, el autor dice:

El hecho de que la naturaleza del artista (como microcosmos) y la naturaleza del universo (como el macrocosmos) son dos aspectos de la misma realidad [...] da cuenta suficiente de la interacción creativa de descubrimiento y reconocimiento que alerta al artista de la posibilidad de una composición reveladora en la que las realidades externa e interna se reconocen como lo mismo (pp. 91-92).

## **2.6 La dimensión del fenómeno**

La dimensión espacio-temporal de un contexto sonoro es relevante no sólo en el sentido formal —en su estructuración y percepción lineal o secuencial—, sino para el establecimiento de una *sensación* particular de ese contexto. La dimensión de la entidad sonora, esto es, su *presencia* establecida a través de la proporción de cambios constitutivos en relación con su duración, brinda las bases para el modo particular de atención que dicho acontecer requiere. A su vez, esta atención tendrá un efecto particular en el procesamiento de la información espacio-temporal captada, cuyas implicaciones se relacionan con la percepción del tiempo, o más concretamente en nuestro caso, con la manera en que *el tiempo se hace sentir*.

Vale la pena abordar la distinción entre las ideas de dimensión y de duración aquí tratadas. Esta última implica medición, y es el equivalente temporal de lo que la longitud es al espacio. La



dimensión, en cambio, es cercana a la noción de volumen de un cuerpo. En otras palabras, mientras la duración conlleva un sentido lineal, la dimensión lleva implícito un sentido espacial de abarcamiento, una noción más cercana a un habitar, a un ocupar. En las artes plásticas, la obra del pintor Mark Rothko producida en las dos últimas décadas de vida, es un ejemplo claro de la relevancia de la escala adecuada, una dimensión donde la amplitud del espacio de representación, más que actuar como delimitador o marco referencial, es el acceso sensible al espacio íntimo y emocional del artista.

La dimensión de un evento sonoro, la cual abarca simultáneamente cualidades temporales y espaciales, nos refiere a la percepción global de éste, donde el tiempo es el sonido en su devenir, y el espacio es el habitar de ese tiempo. Así como la dimensión en una obra de Rothko parece surgir de las formas y las tonalidades más que de la delimitación física del cuadro, así la percepción y comprensión de la dimensión del sonido puede originarse en su constitución y sus procesos internos de cambio. Y es a través de ésta manera particular de escuchar que el acceso perceptivo cobra hondura más que extensión, profundidad más que duración. En lo que al acto creador concierne, podemos decir que en esa hondura y en esa profundidad se encuentra el *acontecer* de un fenómeno íntimo, más que la *transmisión* de un mensaje.

## **2.7 La memoria**

Para la escucha en general, las sensaciones evocadas a modo de presencias o ausencias se encuentran vinculadas con la memoria, con la retención de aquello que permanece en una realidad que ya es otra, creando así contextos particulares. Pero la memoria actúa de diversas formas dependiendo del tipo de atención derivada de las particularidades del contexto percibido, de su dimensión y su proceder. Por ejemplo, si la escucha desencadena procesos cognitivos vinculados con el reconocimiento de elementos y funciones sintácticas, la memoria actuará en función de ello, reteniendo la información necesaria para la configuración y comprensión de un mensaje o estructura. Esa información puede pertenecer a códigos culturales establecidos, o

puede estar implícita en el modelo estructural implementado. Como quiera que sea, todo orden o estructura que se revela en la escucha lo hace gracias a la memoria, la cual opera de diversos modos para cumplir diferentes funciones, condicionadas por el contexto mismo de aquello que se percibe.

Podríamos decir que las diversas funciones de la memoria operan en torno a *marcos temporales*, dentro de los cuales el enfoque y la atención requeridas propician experiencias perceptivas de diferente índole. Las funciones mnémicas predisuestas al lenguaje, así como los marcos temporales implícitos en ellas, parecen estar inscritos en los procesos mentales del ser humano en general. A partir de estas funciones de la memoria y de sus marcos temporales es que los procesos musicales de occidente parecen estar articulados, razón probable de que éstos hayan evolucionado de modo similar al lenguaje. Por más disímil que sea la estética de diversas músicas, la convención que usualmente siguen muestra patrones temporales a partir de los cuales algún código puede funcionar y ser comprendido óptimamente, sea ésta la intención o no. Basta una simple observación empírica dentro de la tradición musical europea para reconocer que dichos patrones tienen mucho en común con la articulación destinada a concretar y transmitir satisfactoriamente un mensaje, con el establecimiento de una comprensión lingüística. Por lo tanto, las asociaciones y cambios de orden estructural en la música generalmente son representativas de operaciones restringidas a la comprensión de códigos sintácticos, dentro de marcos temporales regulares y reguladores.

Cuando lo que se escucha se presenta como parte de un código (o un conjunto capaz de establecer una codificación), sugiriendo procesos y marcos temporales de arraigo cultural, la atención y la memoria actúan en consecuencia. Una vez fuera de dichas referencias temporales, el mensaje así constituido puede comenzar a perder claridad y aumenta la dificultad tanto para retener como para comprender el cúmulo de aquello que lo conforma. Existirá entonces una discordancia por un problema de orden mnémico, donde la atención se enfocará en la descodificación de un mensaje que no se adapta a los patrones temporales apropiados para su entendimiento.

Cuando el contexto sonoro no se encuentra delimitado por dichos marcos temporales ni condicionado por elementos que favorezcan la comprensión de algún código —como los tonos—, la atención se abre a una recepción más detallada de otros elementos, como las características físicas del sonido. En nuestro caso, el sentido que aquí se descubre radica primordialmente tanto en la cualidad constitutiva como en la proporción de cambio del acontecer sonoro. Siendo el sonido un fenómeno, y suponiendo que se presenta fuera de algún contexto sintáctico, la atención puede dirigirse más fácilmente hacia el estado espacio-temporal de sus constituyentes físicos. El posible interés estético-significativo de tal fenómeno, esto es, su interés artístico, radica en los diferentes estados de energía cualitativos y de cambio, los cuales pueden ser continuos y/o discontinuos. El escucha atento podrá encontrar en los movimientos del constituyente sonoro —elementos sustanciales a la vez independientes y condicionantes— puntos de contacto por analogía (la ya mencionada analogía empática). Este tipo de movimiento, más que un simple trecho entre dos puntos o estados, es la *evolución sustancial* de un mismo acontecer, de un mismo sonido. Ahí, las funciones tanto de la atención como de la memoria no radican ya en la captación relacional e interválica de elementos, así como tampoco en el contorno motriz o trazo del sonido, sino en el contacto con la globalidad del fenómeno sonoro.

Otros factores que abren en la escucha musical patrones mnémicos afines con el enfoque creativo-perceptivo aquí descrito son la *permanencia* y la *recurrencia*. La permanencia, observada desde la unidad espacio-tiempo, más que implicar un ente fijo que dura, refiere a la capacidad de un fenómeno sonoro a ser percibido como acontecer que continúa a través de su transformación. Así, en vez de cambiar de un elemento determinado a otro, o de quedar sujeto en una aparente suspensión, el sonido permanece como proceso. Como ejemplo de esto tenemos ciertas obras de György Ligeti, principalmente en las que emplea su técnica micropolifónica, como en *Atmosphères* (1961) y *Lontano* (1967), donde el ensamble orquestal produce una suerte de nubes tímbricas a partir de la lenta evolución de texturas complejas, resultado de la simultaneidad masiva de eventos. Otro compositor cuya música propicia la permanencia perceptiva de sonidos en transformación es Giacinto Scelsi quien, a diferencia de Ligeti que

superponía una cantidad indistinguible de eventos sonoros distintos, se enfocaba en los cambios de un mismo sonido en todos sus niveles de energía (color, intensidad de volumen, microvariación de frecuencia, textura y pulsación, entre otros) con obras como *Quattro pezzi su una nota sola* (1959) y *Natura renovatur* (1967). El advenimiento de la música electroacústica<sup>16</sup> dio pie a exploraciones de mayor fondo en este sentido, no solo con una mayor posibilidad de prolongar y transformar sonidos de modo detallado y controlado, sino con el desarrollo e implementación de técnicas como la síntesis granular. Compositores como Barry Truax y, más recientemente, Manuel Rocha Iturbide –respectivamente con obras como *Riverrun* (1986) y *Bajo el volcán* (2005)– han logrado conformar masas de texturas sonoras en transición gracias al amplio potencial tímbrico y formal en todos sus niveles que el medio y la imaginación creativa permiten.

El segundo factor, el de la recurrencia, no se limita a las nociones convencionales de la repetición y la variación musicales, las cuales se han sustentado principalmente en valores fijos de alturas y duraciones. Esta recurrencia puede considerarse como una reincidencia total o parcial desde el nivel básico energético de la configuración cualitativa de un fenómeno audible, sea en su constitución, su proceso de cambio o ambos, pero distribuida de un modo distinto entre los elementos de la nueva sonoridad –una especie de permutación paramétrica. Un ejemplo técnico de ello es la computadora UPIC<sup>17</sup> de Xenakis, en la cual se asignan trayectorias gráficas temporales en un plano bidimensional, las cuales pueden aplicarse de modo intercambiable a cualquiera de los elementos del sonido. Esta computadora ha sido utilizada para la creación de un sinnúmero de obras electroacústicas, muchas de ellas por el mismo Xenakis, otras por creadores como Jean-Claude Risset y Julio Estrada, por nombrar algunos.

---

<sup>16</sup> Algunos antecedentes notables son las exploraciones de timbre y textura de Xenakis en obras como *Concrete PH* (1958) que es una especie de *musique concrète* granular, así como *La légende d'Eer* (1978). Igualmente destaca *Kontakte* (1958) de Stockhausen, en la que logra una asociación macro tímbrica entre sonido y ritmo, entre otras cosas.

<sup>17</sup> UPIC: *Unité Polyagogique Informatique du CEMAMu* (Instrumento Computarizado Poliagógico del CEMAMu). CEMAMu era el centro de investigación de Xenakis.

La función mnémica, entonces, se ve condicionada por las cualidades y exigencias de la atención y la escucha, siendo éstas a su vez moldeadas por el contexto sonoro. A partir de la permanencia y la recurrencia recién descritas, la memoria puede fungir como soporte de una atención abierta a las cualidades globales del fenómeno audible, ayudando a la escucha musical en el reconocimiento del proceso sonoro en su acontecer y propensión, el cual pide a la memoria, como ya se mencionó, un acercamiento adecuado.

Cuando nos encontramos en una apertura espacio-temporal donde las cosas no tienen una delimitación y clasificación ontológica que las clarifique, sino una cualidad difusa por su desenvolvimiento fenoménico, la memoria en consecuencia se torna difusa en el sentido de que no opera bajo esquemas de imágenes y preceptos determinados y fijos, sino que lo hace en relación a las características globales y transitorias del fenómeno percibido. Pero no lo hace por deficiencia operacional sino por la cualidad misma de aquello que es recordado, por la necesidad implícita de evocar un complejo sensorial —un contexto audible envolvente, por ejemplo. La memoria adopta las cualidades de la percepción, y si ésta capta el mundo desde la unicidad de la identidad delimitada, la memoria funcionará de esa manera, pero si la percepción se abre a las complejidades constitutivas y transitorias intrínsecas a los fenómenos —como el sonoro-musical que aquí describimos— entonces la memoria, en buena medida, podrá actuar en función de ello. En este sentido la memoria se entiende como una función de la percepción, no solamente como el recuento de datos e imágenes. En relación con la memoria y su conexión con la percepción, Pauline Oliveros (2005) escribe que “la información, el conocimiento de los eventos, las sensaciones y las experiencias pueden ser traídas del pasado al presente. De este modo uno se reconoce a sí mismo” (p. xxi).

Nuestro interés creativo tiende a encontrarse a las afueras de los marcos de tiempo y referencia de la percepción de códigos, donde las expectativas de la audición del orden y del sentido combinatorio se desarticulan, abriendo paso a la percepción de la complejidad inherente del fenómeno sonoro y posibilitando una escucha de inmersión. Desde esta escucha, la significación y el sentido pueden *darse* a partir de las cualidades espacio-temporales del sonido, esto es, a

partir de la evolución de su energía compleja y las sensaciones matéricas que evoca. Y es en ese *darse*, en la recepción alejada del determinismo del control, donde la escucha creativa ingresa en una sustancia tanto física como psíquica, en la sustancia íntima del acontecer, y así posiblemente, en una memoria arquetípica. Desde esta perspectiva, la distinción entre las nociones generalizadas de música y arte sonoro se desvanecen.

## **2.8 La profundidad en la escucha**

Una escucha de la profundidad requiere de una música de la expansión, donde la dimensión del fenómeno mismo sea tal que propicie una escucha capaz de desbordar los marcos de referencia habituales del tiempo y, en consecuencia, de la memoria. Así la atención podrá ahondar en la sustancia sonora, logrando acceder a sus cualidades espacio-temporales esenciales. De este modo, dicha inmersión perceptiva será capaz de entablar una analogía vívida con los contenidos de la psique y su articulación en el imaginario.

Pauline Oliveros (2005) dice que la escucha profunda “es aprender a expandir la percepción de los sonidos para incluir el continuo espacio-temporal completo del sonido, enfrentándose a su vastedad y complejidades lo más posible” (p. xxiii). Oliveros menciona dos tipos de escucha en relación con la profundidad, la inclusiva y la exclusiva, las cuales a su vez se relacionan con los dos tipos de atención que ella propone y que ya tratamos: la atención focal y la atención global.

La profundidad de la escucha se encuentra relacionada a la expansión de la conciencia propiciada por la escucha inclusiva. La escucha inclusiva es imparcial, abierta y receptora, y utiliza la atención global. La escucha profunda tiene dimensiones ilimitadas.

La atención se hace estrecha para la escucha exclusiva. La escucha exclusiva recopila información y utiliza la atención focal. La atención focal es necesariamente limitada y específica. La profundidad de la escucha exclusiva es la claridad (p. 15).

La flexibilidad que brinda el poder emplear ambos tipos de escucha, ya sea en secuencia o simultáneamente, permite captar e ingresar perceptivamente tanto a lo general como lo particular del fenómeno sonoro, esto es, a las profundidades tanto de un fenómeno compuesto como a las del fenómeno sonoro por separado. Los diversos grados de complejidad, así como las cualidades espacio-temporales de estos fenómenos sonoro-musicales, pondrán al escucha en contacto sensible con un complejo de energías, las cuales se podrán interiorizar y conformarse como energías psíquicas y corpóreas a través de una analogía empática. Así, la profundidad en la escucha del sonido se convierte en un profundizar en sí mismo.

Dentro de nuestro planteamiento, esto funciona en dos sentidos. Uno, desde lo que llamamos la escucha creativa, la cual implica una apertura receptiva al acontecer mismo del proceso creativo –tanto a la música en su escribirse como al imaginario que de ahí brota. El otro sentido es en relación a la experiencia de la escucha que evoca la música misma en su acontecer, una escucha que invita a profundizar sensiblemente en su discurrir constitutivo. Esta profundización de la escucha, tanto la creativa como la de la experiencia musical, implica simultáneamente la expansión temporal que hemos mencionado anteriormente, la que desborda los marcos de referencia propios de la comunicación codificada, por ejemplo, con la finalidad de encontrarse en la experiencia de un tiempo que se habite y nos habite.

## **PARTE II.**

**Propensión que materializa: El vínculo entre tiempo, forma y transición.**



### **3. Transición: La forma del tiempo (musical)**

### 3.1 Preámbulo: La forma y el cambio

La forma musical puede ser comprendida y abordada desde diversas perspectivas. Una es la del arreglo predefinido, planteamiento convencional donde la forma actúa como recipiente en el cual verter un contenido, cualquiera que éste sea. Otra es concebir la forma como delineación de eventos consecutivos que establecen orden y sentido a partir de la manera en que éstos se relacionan entre sí. Una más puede ser la forma como el resultado mimético de algún suceso, no necesariamente musical, donde los contornos e intensidades sonoras se definen a partir de los particulares estructurales (espaciales y/o temporales) de dicho acontecer. Desde luego no pretendemos ser exhaustivos en cuanto a los diferentes modelos de entender y abordar la forma. Más que nada, el objetivo es comenzar por comprender que buena parte de estas nociones se vinculan con una idea general de la forma como un compendio de elementos caracterizables e identificables que se relacionan entre sí.

Las nociones de forma musical conllevan la noción de cambio, la cual ha sido a su vez fundamental en los modos de abordar y reelaborar el problema de la forma. Si la forma implica cambio, es evidente que lo que se entienda por cambio condiciona cualquier interpretación y subsecuente aplicación de la noción formal. Por ejemplo, si el cambio es concebido como el paso de un estado a otro, o de una cosa a otra, entonces la forma resultante tendrá como fundamento el traspaso entre entidades distinguibles, el punto o trayecto que conecta A con B, donde estas últimas son las piezas o estados clave que, al poder contrastarse, *con-forman* lo percibido. Esta especie de enfoque por contraste hace del cambio mismo el suceso que vincula identidades (A y B), y el cambio queda así definido por ellas. Existe aquí una ontología funcional donde el cambio es aquello que separa y vincula a la vez dos cosas o estados definidos y definibles –la gama gris que vincula a blanco con negro, por así decirlo. En tal caso, la extensa y continua gama gris posible queda reducida a un ámbito intermedio e indefinido, fuera de los parámetros de dicha ontología. Entre A y B, podríamos decir en este sentido, nos encontramos en los márgenes de la identidad, y por tanto, de la existencia conceptual. Inclusive, el proceso que lleva de un objeto a otro, de A a B, podría ser confundido como una entidad adicional; sin embargo, no deja de ser un

proceso en función tanto del punto de partida como del punto de llegada, o en otras palabras, el momento intermedio definido por la identidad de los polos. Este es un proceso necesario que no se puede evitar, pero puede ser manipulado perceptiva y conceptualmente hasta el punto de dominarse e ignorarse a partir del planteamiento de la valoración por contraste y diferenciación.

Esta condición de lo distinguible –la cual se encuentra en función del establecimiento no sólo de cambios, sino de relaciones entre elementos– también conlleva una determinación de lo que el sonido musical es y puede hacer. La cualidad cerrada de las sonoridades comunes de la tradición musical europea es ejemplo claro de esta determinación, donde la estabilidad de los sonidos, circunscrita a una altura, propicia su arreglo y funcionalidad dentro de un marco compositivo particular, definido por la conjunción sintáctica.

Por otro lado, las sonoridades complejas, esto es, aquellas cuya constitución cualitativa se encuentre en constante y evidente cambio, no tienen cabida dentro de enfoques formales similares a los descritos anteriormente (a menos que se les delimite de alguna manera y se manejen como componentes discretos). La pregunta entonces es si estos fenómenos sonoros complejos e inestables, no delimitados, son capaces de constituir y fundamentar una experiencia musical, entendida como aquella propiciada por una escucha cuyo proceso cognitivo revele o incentive movimientos del ámbito psíquico desde los estímulos del acontecer sonoro.

El cambio cualitativo inherente a estos fenómenos sonoros es lo que informa su misma esencia, no el traspaso de una identidad a otra. Esta noción de cambio exige un planteamiento particular de la noción formal, el cual tiene que ver de modo indisoluble con el tiempo. Entonces, hay que preguntarse si la forma es el despliegue de una estructura *sobre* el tiempo o si es el tiempo mismo que *impregna* todo con el cambio. La segunda perspectiva es la que se encuentra en el centro de nuestro enfoque tanto perceptivo como creativo, el cual consideramos capaz de poder constituirse como una experiencia musical.

La triada forma-tiempo-transición, en la cual buscamos ahondar a continuación, se presenta en la realidad y ante la percepción como un fenómeno donde cada una de estas nociones se encuentra en simbiosis con las otras. Sin embargo, forma, tiempo y transición no son solamente nociones entrelazadas, sino posiblemente tres distintas perspectivas de abordar lo mismo: el aspecto fenoménico del sonido. Con esto nos referimos al estado y evolución del sonido mismo, no al fenómeno musical que resulta del ensamblaje de diversos elementos sonoros. Abordaremos cada una de éstas por separado con la intención básica de la comprensión; sin embargo, la completa separación resulta imposible. En todo caso, encontraremos traslapes y vínculos que remiten unas a otras.

## **3.2 Forma**

### **3.2.1 La forma como identidad y definición del pensamiento**

La forma confiere identidad y la identidad es delimitación. A través de las formas articulamos nuestra comprensión de las realidades física, psíquica y conceptual. Las formas son representaciones de dichas realidades. Al delimitar, categorizar y nombrar algo constituimos una forma, la cual, de un modo u otro, se vinculará con otras –sea como eslabón o bloque– o servirá de modelo para desarrollar otras. La forma, entonces, es comprensión, es pensamiento. Pero lo que nos interesa y se encuentra embebido de modo importante en este trabajo teórico-creativo es, entre otras cosas, la realización formal de la no-forma. Este oxímoron pone de manifiesto la inquietud por una música del acontecer más que de la representación, que así propicie una comunicación más directa con aspectos propios del mundo de la psique, sin encaminarse necesariamente por la mediación de la descodificación y el entendimiento racionales.

Las posibilidades representativas de la forma premeditada van desde lo descriptivo hasta lo conceptual. En el caso de la música puede darse algún tipo de narrativa, por ejemplo, o la conformación audible de abstracciones y patrones lógicos o geométricos. Las posibilidades representativas de la forma son muy amplias. Y como representación, la forma es también símbolo, el cual puede ir desde una simple figura cultural hasta la condensación de complejos psíquicos profundos. Estas representaciones y figuraciones son, en esencia, la forma que adquiere la articulación de aquello que se quiere comunicar o sintetizar, la cual conlleva el requisito cualitativo de lo conciso e inteligible, así como de algún grado de delimitación y diferenciación. En el arte, la noción de forma se ha vinculado estrechamente con la imitación y el símbolo.

La forma también es apropiación, la cual se ejerce a través de la fijación, aunque esta sea solo aparente como en el caso de la música. Dicha fijación es la de sucesos particulares con

características sobresalientes dentro de un contexto. Estos sucesos son lo que percibimos, procesamos y recordamos como *eventos*, en los que se encuentra o fabrica lo significativo –o *extra-ordinario*– que los ubica y distingue de la indiferencia superficial del libre flujo del acontecer. La fijación de eventos resulta útil para definir y resaltar un fenómeno o contexto espacio-temporal, por ejemplo, así como para definirnos en y a partir de ellos. Captamos y nos apropiamos de dicha información para establecer sentido y correspondencias en nuestro devenir, para consolidar experiencias y, así, el sentido lineal del tiempo que desde la cultura domina nuestras vidas. La forma, desde esta premisa fenoménica, es una estructura mental que nos ubica en el contexto del evento, no como mero recuerdo, sino como memoria que establece significado y dirección.

Así, la forma se relaciona con el conocimiento. Por esto es que quizá el arte ha dependido sustancialmente de las nociones formales, de estructuras que configuran y cohesionan el conocimiento a partir de la experiencia. Pero igualmente, la constitución del conocimiento es lo que configura el sentido de la experiencia. Esto es, los modos particulares de comprensión, así como los de organizar el conocimiento, requieren información procesada de cierto modo que pueda adaptarse a ellos. Así es como los hábitos de percepción llevan a captar las formas –físicas o ideales– a partir del conocimiento y la experiencia. Cuando algo, en primera instancia, no se adapta bien a las formas de lo conocido, esto es, cuando algo no se puede *reconocer*, entonces pueden buscarse símiles que le confieran identidad o significado a través de un manejo conceptual adaptativo, por ejemplo.

Entonces, las formas del conocimiento se reflejan en las formas del pensar, habituando a la percepción a captar desde la organización de los modelos del pensamiento, desde sus formas. A la vez, el pensamiento y sus proyecciones reflejan lo que las estructuras mentales hacen posible. Puede decirse que esto aplica en general a la música europea y su evolución, donde las formas de pensamiento encaminan el enfoque perceptivo de la composición, mientras que las formas perceptivas son las que a su vez permiten la comprensión del pensamiento plasmado en la composición. A partir de esto nos preguntamos qué pasa si la percepción y el proceso cognitivo

se ven modificados, trastocados por aquello que captan, por una música, por ejemplo, no conformada por las adecuaciones del pensar sino por confluencias de energías sonoras en un campo abierto y no segmentado. En este caso creemos que tanto la percepción como los procesos cognitivos pueden adaptarse a lo percibido para así establecer algún punto de contacto con ello. En nuestro enfoque particular esto implica lograr sumergirse en dichas confluencias sonoras, captando sus constituciones y cambios, los cuales, más cercanos al acontecer vital que a códigos culturales, se convierten simultáneamente en forma y contenido de la experiencia auditiva y musical.

La noción de forma es, a grandes rasgos y en resumidas cuentas, el acceso cognitivo a la realidad, esto es, a la energía creada a partir de la tensión entre los ámbitos interno y externo, entre lo mismo y la alteridad. Igualmente, la forma puede ser un modelo global a partir del cual comprender la organización de la psique, incluyendo sus correspondencias y transformaciones. O dicho de otro modo, la forma como el conjunto de configuraciones y movimientos análogos entre la realidad interior y la exterior, esto es, la correspondencia entre la psique y el mundo físico.

Hablar de *realidad* es hablar de algo complejo que da pie a múltiples y variables interpretaciones. El pensamiento occidental basado en la identidad, subrayada por la delimitación ontológica, tiende a pasar por alto la energía difusa que proviene de la fusión entre lo interno y lo externo, el campo de transición donde lo uno es parte de lo otro. De ahí que los fundamentos formales de occidente parezcan provenir de procesos de identificación de la realidad condicionados por la delimitación conceptual. La forma, así, es la representación comprensible de lo uno y lo otro, y no necesariamente de la energía misma emanada de la simultaneidad de ambos.

En cuanto a lo interno y lo externo, Byung-Chul Han (2017) distingue que “la espacialidad oriental se eleva por sobre la dicotomía entre abierto y cerrado, entre adentro y afuera, entre luz y sombra y genera una in-diferenciación, un «entre»” (p. 43). A diferencia de las características

verticales y cerradas de los espacios en occidente, con los cuales se busca la distinción unívoca entre el dentro y el fuera,

la diferenciación entre interior y exterior no logra abordar el pensamiento del Lejano Oriente. Este pensamiento habita una in-diferenciación, un “*en medio de*”, que está *tanto desinteriorizado como desexteriorizado. El vacío no está ni adentro ni afuera* (p. 47).

Bajo esta premisa es que los templos budistas están concebidos, por ejemplo, en una apertura donde el adentro y el afuera son parte de lo mismo, del vacío en el sentido de ausencia de determinación ontológica. Es cerca de esta perspectiva indiferenciada entre las energías externas y las internas, o entre la realidad sensible y la psíquica, que nos ubicamos en lo que a percepción creativa respecta. Esto a diferencia de una posición donde “escribir como recuerdo e interiorización del mundo tiene lugar en el espacio aislado herméticamente de la interioridad absoluta, en una catedral de la interioridad” (Han, 2017, p. 49).

### **3.2.2 La forma de la Belleza: la belleza de la Forma**

Este juego de palabras representa la ambivalencia que resulta de la belleza y la forma actuando como extensiones mutuas. Como idea, la belleza es aquello que informa, en el sentido de *dar* forma, de crearla; como adjetivo, la belleza es el resultado de alguna forma, sea física, ideal o conceptual. Y aunque las designaciones de la estética tengan algo de subjetivo y se encuentren en constante cambio, buena parte de las nociones más objetivas de la forma en el arte se relacionan estrechamente con la de belleza, incluyendo los posicionamientos artísticos que han buscado contradecirla.

Quizá una de las principales injerencias mutuas entre la belleza y la forma provenga de la dependencia entre la cualidad adjetiva de lo bello y la sustantivación de la belleza. Esto es, la belleza no es solamente el adjetivo que denota un resultado favorable (satisfactorio o placentero) en la percepción de algún suceso o conjugación de elementos en un tiempo y espacio



determinados, sino que es un desprendimiento de su propia sustantivación: se dice bello a lo que se aproxima evidentemente a un ideal de belleza. La relación entre *lo bello* y *la belleza* es la del adjetivo que aprueba la aproximación o imitación del ideal nominalizado. Entonces, si el ideal es aquello que despliega y coordina los recursos y mecanismos para alcanzarse a sí mismo, la belleza, como ideal nominalizado, es el impulso moldeador de la forma.

La belleza, como quiera que sea entendida, es quizá una de las principales articulaciones de la forma, la cual se erige en buena medida condicionada por ese ideal. De este modo aparece lo que se puede entender como la *forma ideal*, aquella que, estando determinada por algún ideal de belleza, emerge a partir de un proceso que se evidencia como aproximación exitosa. Así, desde esta perspectiva, la forma ideal es aquella que precede a la forma resultante, la cual, de un modo u otro, conlleva la *intención* de emular o convertirse en aquello a lo que aspira. Esa intención es la que finalmente configura el acercamiento formal. Por consiguiente, la forma es un objetivo convertido en proceso, ya sea el del descubrimiento gradual de un *algo* representativo del ideal o como la ocupación de una estructura predefinida que actúa como receptáculo. Tanto el *descubrimiento* como la *ocupación* son el proceso mismo que, si al final se considera exitoso, será entendido como forma representativa del ideal, y por lo tanto, cercano al modelo estético buscado.

Lo que puede variar, desde luego, son los ideales mismos de belleza y forma a través de los valores y propiedades que los rigen y determinan. Pero lo que permanece constante en el modo de comprender la relación entre ambas es la existencia de un ideal que articula el gesto formal. La forma ideal se proyecta para que la forma física emerja, hasta lograr que la segunda pueda evocar satisfactoriamente la primera.

Un enfoque formal que ha sido determinante en la evolución de la música de occidente, el cual se intensificó considerablemente en el siglo XX, es el de la edificación a partir del establecimiento de relaciones entre elementos diferenciados. Lo que vincula a este enfoque con el de la aproximación a una forma ideal es precisamente el establecimiento de una diferenciación para

abordar el problema de la forma. Mientras que en el modelo del ideal a alcanzar se busca la representación física de una representación idealizada, esto es, de una forma que represente una realidad reconocida y aceptada, el modelo fundamentado en las relaciones construye su propia realidad, por así decirlo, y su validez generalmente se sustenta tanto en principios combinatorios y proporcionales como de contraste y compensación, entre otros posibles. En este caso, el sistema o proceso composicional se justifica a sí mismo desde la lógica interna que va creando, manteniéndose igualmente arraigado en el principio relacional de elementos distinguibles. Sin embargo, aunque este enfoque formalista va estableciendo sus propios criterios de evaluación y apreciación, estos conllevan vínculos importantes con la estética, con nociones formales de la belleza que finalmente articulan un esquema de percepción basado también en la comprensión analítica.

Lo anterior no implica que los resultados de estos enfoques carezcan de potencial expresivo, sólo que el medio de acceso primario sigue siendo la razón, la cual desglosa y separa aquello con lo que entra en contacto. Esto se hace con el fin de encontrar referencias y comprender símbolos que puedan vincularse con aspectos fundamentales de la psique. Sin embargo, los códigos referenciales requieren de una percepción analítica que descomponga la información para luego recomponerla en una etapa de reconocimiento y significación. Este tipo de procesos son más referenciales que empíricos, hacen referencia a algo sin llegar a ser ese algo.

Ya sea como representación o como creación de belleza, el enfoque formal se adecua a la ontología que sustenta al pensamiento y los lenguajes de la cultura occidental. Así, la forma *es* un algo, ya sea una representación que aspira a una forma ideal o el resultado de la articulación sistémica de elementos predeterminados. La forma *es* determinación: una entidad que manifiesta identidad, y también, una identidad que se manifiesta entidad. Como quiera que sea, es una relación estrecha a partir de la cual se determinan y configuran principios estéticos para su evaluación.

Chantal Maillard (2014), poeta y filósofa, señala tres diferentes modalidades de relación entre el artista-poeta y la realidad, tres modelos teóricos manifiestos en la obra artística (p.12). El primero es el de *descubrimiento y revelación*, donde se plantea que “la realidad está dada y que lo que el ser humano puede hacer es descubrirla, en la medida de sus capacidades” (p. 12). El segundo es el *constructivo*, para el cual “la realidad no está dada sino que ha de ser construida” (p. 13). Para estas dos primeras modalidades, equivalentes a las dos perspectivas de la forma mencionadas arriba, Maillard sostiene que la realidad “es algo estable, y está fuera; tanto si el poeta la recibe como si el artista la construye, no forman parte de ella, ni siquiera cuando hablan en primera persona, proponiéndose a sí mismos como objeto” (p. 13). Para el tercer enfoque, al que prefiere no nombrar, “lo que llamamos «la realidad» sería inestable, moviente y, a pesar de sus constantes (que permiten a la ciencia elaborar patrones teóricos), irreducible a parámetros fijos” (p. 13). Este último enfoque, innominado y por lo tanto indeterminado, es, de los tres, el más cercano y el que mejor describe el enfoque de nuestro trabajo.

Un concepto, idea o noción es una entidad abstracta relativamente estable, la cual requiere de la consideración de una realidad igualmente estable. Tanto el tercer modelo de Maillard como el enfoque creativo que se busca exponer aquí, al no considerar una realidad estable y exterior sino una inestable del acontecimiento de intensidades, se apartan de los conceptos estéticos (o antiestéticos, según el caso) que puedan condicionarlos.

Más que ser una crítica a la estética o a las nociones de belleza que la puedan conformar, lo que buscamos es, primero, lograr entender cómo dichos factores y criterios estéticos resultan ser condicionantes para las concepciones de la forma, y segundo, cómo la disolución de éstos no sólo propicia un acercamiento alterno a la forma, sino que es necesaria para ello. Creemos que en esto radica el fundamento para una escucha y una creación musicales de distinto orden.

### **3.2.3 La forma de lo difuso**

*En medio de separaciones y reuniones, en confusión e  
indeterminación, extrañas configuraciones nacen  
inesperadamente.*

(Jullien, 2009, p. 22)

La percepción fundamentada en la categorización se sirve de la determinación conceptual, y es a través de ella que parte de la realidad inmediata puede ser comprendida. La vivencia se traduce cognitivamente a partir de las categorías de pensamiento aprendidas o, en dado caso, por nuevas categorías que se apoyan en el modelo de categorías ya existentes. Así, el impacto inicial y directo de la vivencia –las correspondencias con los complejos psíquicos a través de recuerdos y su vínculo emocional– se ve suplantado por la comprensión, por una *idea* de la experiencia, la cual se imprime en la memoria y es capaz tanto de reactivar las emociones vivenciales como de apoyar la creación de nuevas a partir de la configuración mental y mnemónica ya establecida. Nos parece que, a grandes rasgos, el arte occidental se ha con-formado a partir de estas configuraciones, por símbolos y analogías *representativas* capaces de evocar la vivencia. Y si ésta es una *forma de la representación*, ¿será posible una *forma de la vivencia*? Y en caso afirmativo, ¿en qué consiste una idea formal de esta índole?

Si la forma es representación y evocación, habrá que considerar qué es en realidad aquello que representa y evoca. Ya se mencionó el vínculo entre la forma y las categorías representacionales que moldean el proceso cognitivo y condicionan la percepción. El modelo de representación mimética ha hundido profundamente sus raíces en la concepción del arte. Los alcances de la relación entre arte y mimesis no implican necesariamente sólo lo figurativo, sino la misma consideración del arte como representación. Y es a partir de los modelos de representación mental que los modelos formales en la música parecen haber evolucionado, no de la creación artística como el acontecer de la experiencia. Dicha perspectiva conlleva una relación reflexiva donde los modelos mentales representacionales se ven reflejados en los modelos formales del arte musical. Así, el arreglo musical que escuchamos –en el caso de la composición de una forma– es la representación del arreglo mental de la experiencia, inclusive de la

conceptualización de la experiencia, mas no el resultado de la creación como experiencia en sí. La diferencia entre estas perspectivas radica fundamentalmente en la escucha que suscitan, y desde ahí, el tipo de respuesta e involucramiento que accionan. En el último siglo, por ejemplo, parte importante de la obra representativa del arte musical de occidente ha tendido al estímulo inicial de orden intelectual, ya sea con enfoques de abstracción conceptual –como el serialismo–, los procesos expuestos –minimalismo– o la memoria musical como detonador de configuraciones arraigadas en la memoria cultural –posmodernismo–. Dichos planteamientos musicales, entre otros, se originan desde y se dirigen al intelecto, esto es, su configuración sonora es el resultado de un trabajo que prioriza la función intelectual. Por lo tanto, los procesos de percepción que esas configuraciones estimulan deberán alinearse al tipo de trabajo cognitivo que les dio origen.

Si el origen y los fundamentos de una configuración sonora se escuchan representados en una forma musical particular que suscita una escucha específica, como la anteriormente descrita, entonces podemos asumir que una música cuyo arreglo no haya sido gestado por los patrones de orden racional, sino desde la vivencia y experiencia de una atención abierta –desde una observación y recolección primigenia de contacto profundo con el mundo interior de la psique y su relación con el mundo físico exterior– producirá una forma específica que suscitará una escucha encaminada en ese sentido. De este modo nos enfrentamos a una noción paradójica donde la forma así lograda no parece pertenecer a la idea misma de la forma, aquella basada en el arreglo a partir de identidades y categorías. La paradoja se presenta como *la forma de lo informe* o *la forma de la no-forma*: como la forma de aquello fuera de las categorías o en la dilución entre ellas.

Tratando sobre la cuestión de la forma, Edgard Varèse (1966) escribió: “mi música no se puede forzar a la medida de ninguno de los compartimentos musicales tradicionales” (p.16). Varèse atribuía la rigidez con que se considera y trabaja la forma musical al malentendido que viene “de pensar en la forma como un punto de partida, un patrón a seguir, un molde que llenar” (p.16). Luego afirma: “La forma es un resultado—el resultado de un proceso” (p.16). El malentendido

que explica Varèse sobre la forma como una especie de molde o compartimento, se relaciona con lo dicho ya sobre la consideración de la forma como representación y categorización. Desde ambas perspectivas la forma funciona como ideal o modelo preexistente realizable.

La forma resultante de la propensión misma de un impulso, de una energía que logra plasmarse y animar el flujo y el confluir de otras, es portadora de un potencial poco explorado, por lo menos en nuestra cultura occidental. La riqueza que ahí radica no es la de un arsenal de posibilidades combinatorias o permutacionales, sino la riqueza de la experiencia y la existencia mismas, de una atención que nos pone en contacto con el entorno y el contexto, así como con la memoria y la imaginación de un modo más directo y menos procesado: en contacto con un confluir de energías que se convierten en conciencia de una renovación constante.

No se trata de una mera pasividad,  
se trata de ser pasible,

capaz de acoger la alteridad como alteridad:  
como fecundidad,  
revelación que revela lo que crea.

(Mujica, 2007, p. 82)

Entonces, el trazo estructural que delinea la representación de una idea o suceso da paso al surgimiento de un acontecer que in-forma su propia evolución, esto es, a un acontecer cuyas cualidades formales son las de la expansión, contracción, atenuación, intensificación, pulsación y transición, por ejemplo, y no ya las de la segmentación, categorización, secuencia y sintaxis, entre otras. En vez de la cuantificación de elementos y sus grados escalares de injerencia estructural, nos encontramos ante la cualidad del acontecer en relación a su estado y evolución, esto es, a su *capacidad* inherente.

Podría pensarse, por hábito cultural, que un enfoque musical de este tipo requiere de características precisas que lo identifiquen y sustenten, pero en realidad éstas son sólo el resultado de su mismo planteamiento. No es la configuración de características delimitadas lo que desembocará en una música así, lo que equivaldría solamente a un enmascaramiento del

modelo formal de la tradición; lo necesario para nosotros, en cambio, ha sido iniciar y proseguir constantemente desde ese inicio que se renueva como una fuente, cuyo acontecer queda plasmado en una *forma de la no-forma*. Así, los contornos que en otros planteamientos delimitan y unifican a partir de la diferencia, para nosotros se traducen en relieves de una geografía sonora caracterizada por su variabilidad fluida, donde las sonoridades evidencian su propio cambio como una transición interna que manifiesta su naturaleza a la vez constante y cambiante. Esta es la naturaleza de aquello que simultáneamente anima y es animado, la de una energía y una materia que, en realidad, son lo mismo. La cualidad difusa que puede percibirse a partir de tales acontecimientos sonoros no es, desde luego, el objetivo a lograr, sino sólo la manera en que se evidencia el confluir intrínseco entre energía y materia, y así, por analogía, entre contenido-forma e interior-exterior.

Esta cualidad basada en la capacidad que muestra una sonoridad a cada instante –la capacidad permanente de cambio– es la de una forma que puede ser comprendida de modo similar desde sus dimensiones más inmediatas hasta las más globales, esto es, desde la micro hasta la macroforma. Stockhausen (1989), hablando de la relación entre lo micro y lo macro en la forma, y siendo pionero en este tipo de consideraciones y práctica, dijo en una conferencia de 1971:

Si tomáramos cualquier sonido y lo alargáramos temporalmente de modo que durara veinte minutos en lugar de un segundo, entonces lo que tenemos es una pieza musical cuya forma a gran escala en el tiempo es la expansión de la estructura temporal micro acústica del sonido original (p. 91).

Con ello hace notar los vínculos cualitativos que se pueden establecer en la música entre los acontecimientos a diversas escalas temporales. Así, el principio o impulso que gesta una sonoridad, desarrollándose en base a su propia capacidad, es el mismo que gesta y anima el confluir de sonoridades en un campo espacio-temporal de mayores dimensiones. En términos de congruencia o coherencia, el potencial transicional es el mismo tanto para una sonoridad como para una obra musical completa. Esta forma de la no-forma que nos proponemos describir aquí, más que propiciar lo difuso como modo de desorientación, invita a la percepción del suceso

sonoro de manera más directa y física, a la implementación de un proceso perceptivo-cognitivo donde las intensidades mismas de lo escuchado son procesadas de un modo más simple, logrando potenciar las complejidades mismas del fenómeno sonoro y su captación como tal.

Evidentemente, lo anterior se deslinda de la percepción basada en la decodificación sintáctica, para la cual debe emplearse un proceso de comprensión racional y analítico que desglose el tipo de elementos y el modo en que estos se relacionan para lograr un significado. Sin buscar desacreditar dichas perspectivas, lo que intentamos es compartir un enfoque particular que nos ha mostrado posibilidades que no necesariamente se adaptan a las determinaciones de la tradición musical europea, no sólo en cuestión estilística, sino más de fondo en cuestiones mismas de percepción. Dentro de esta perspectiva la idea de forma se altera, trasminando en el tipo y uso de materiales sonoros, así como en la manera en que todo ello configura la escucha.

### **3.2.4 Lo difuso como estética no intencionada**

Además de poder desarticular nociones y condicionamientos formales, la cualidad de lo difuso es capaz de disipar condicionamientos estéticos. La disipación es una imagen que ayuda a evocar la idea de disgregación de los criterios rígidos de la belleza, reduciendo su injerencia impositiva en la gestación y desarrollo de una obra. Esto conlleva un mayor grado de independencia respecto a los preceptos y dictados estéticos que llegan a regir parte importante del quehacer artístico musical, desde el uso de materiales hasta su disposición espacio-temporal.

Un proceso difuso, como el de la misma disipación, es uno donde la consistencia, sea física o conceptual, comienza a perder ciertas propiedades a la vez que se va apropiando de otras. Agotamiento y renovación simultáneas. Es un fenómeno, también, que continúa mientras cambia. Es el ámbito de lo intermedio e indeterminado, donde la sustantivación y el principio de identidad se ven impedidos en su tarea de delimitar y nombrar, donde el contraste es sólo una



posibilidad más, un generador de intensidades, no el fundamento de relaciones entre elementos fijos y distinguibles.

Dichos estados transitorios o difusos no niegan ni excluyen la experiencia estética. Sin embargo, no se encuentran definidos, delimitados o moldeados por la condición previa de la belleza. Así como el presente enfoque creativo requiere una comprensión distinta de la forma, lo mismo es necesario con la noción de belleza. En estos casos, los criterios estéticos más relevantes podrán ser conjugados por la experiencia misma, por las propiedades y cualidades espacio-temporales del acontecer sonoro. El proceso de percepción encuentra afinidad con lo escuchado, y si lo que capta no es una estructura sintáctica de elementos discretos –como los de la tradición musical– sino un fenómeno sonoro que expone principalmente sus cualidades constitutivas y evolutivas, entonces la escucha se abrirá a la captación y el procesamiento de esas propiedades espacio-temporales inherentes al fenómeno, estableciéndose así una conexión en el campo de la fisicalidad del sonido. El fenómeno sonoro, en tal contexto, se puede entender y sentir más como energía y menos como código, logrando una experiencia donde la configuración racional del proceso cognitivo articula la síntesis de los elementos espacio-temporales. De esta forma, el proceso perceptivo recorre un trayecto donde la razón suelta el control que establece un sentido a la experiencia, dejando de ser el receptor y actor principal, pasando a la observación, reconocimiento y síntesis del acontecer físico de la música para el consecuente acontecer psíquico. Así, la experiencia auditiva inicia con un acercamiento más estrecho entre las energías de los ámbitos físico y psíquico, para luego ser comprendida y contextualizada por el intelecto.

### **3.2.5 La propensión del acontecer sonoro**

En la creación musical, establecer una sensación matérica a través de puntos de contacto entre los ámbitos físico y psíquico, desde perspectivas formales y estéticas difusas, difícilmente puede lograrse empleando los recursos musicales de la tradición. Estos recursos llegaron a ser lo que son por la evidente necesidad y/o requisito de articular la música como una especie de lenguaje.

Las sonoridades de la tradición, por ejemplo, así como los diversos marcos temporales que las animan, han sido los cimientos de una idea muy arraigada de la forma musical, la cual puede comprenderse como la articulación ordenada de la *diferencia*. El contraste, por ejemplo, ha sido uno de los principales detonantes y guías de la forma musical. Así mismo, las superposiciones o secuencias de elementos distinguibles son las responsables de establecer un sentido formal, desde lo micro hasta lo macro. A partir de esto puede inferirse claramente el uso del término de composición musical, en cuya etimología se encuentra la acción de vincular o relacionar elementos ya existentes. Una sonoridad inestable, en estado de transición, esto es, una sonoridad relativamente difusa, no puede considerarse un elemento predefinido que pueda conformar un arreglo como el recién descrito. Así, las sonoridades difusas, aunque pueden informar o enriquecer de alguna manera un esquema musical tradicional, no pueden conformarlo.

Por lo tanto, la reconsideración de lo que la forma es y representa para la música es de vital importancia si lo que se desea es la contextualización de una música cuya sensación matérica sea el contacto inicial hacia una experiencia artística. Para nuestro particular enfoque creemos necesario desvincular los condicionamientos estéticos que han hecho de la forma musical un artilugio para posibilitar un orden sintáctico, así como para alcanzar un estado ideal a través del arreglo compositivo. En su lugar hemos entendido la forma, con todo lo que conlleva en el plano espacio-temporal, como el mismo potencial o capacidad del acontecer sonoro, como el mapa que resulta del reconocimiento de una geografía audible que se va desplegando en el recorrido de la experiencia artística musical.

### 3.3 Tiempo

*Toda la horizontalidad llana se borra de pronto.*

*El tiempo no corre, brota.*

(Bachelard, 1999, p.96)

#### 3.3.1 La idea del tiempo

El tiempo es una idea compleja. Aunque la dificultad que plantea su entendimiento está lejos de ser una revelación, lo que nos interesa es el amplio registro de la noción misma que resulta de esa complejidad. A través de la historia occidental, particularmente desde el clasicismo griego, esta noción se ha vinculado indisolublemente con la duración, el movimiento y la memoria. El tiempo, además, se convirtió en agente independiente que actúa sobre las cosas y los seres, un *ser* en sí mismo. Así, más que ser inherente a las cosas, el tiempo las envuelve y modifica, teniendo injerencia en ellas. Esta sustantivación –incluso personificación– del tiempo, propicia su identificación al margen de las mismas cosas que aborda y cambia, así como su conceptualización como un evento autónomo a partir del cual suceden y se miden los cambios y las experiencias. Desde esta perspectiva, por ejemplo, es fácil pensar y entender las formas musicales al margen de aquello que puedan contener: la forma idealizada como estructura y medición del tiempo conceptualizado.

Además, el tiempo suele entenderse también como el devenir del ser, quien es transformado portándolo, no siéndolo. Desde esta premisa muy occidental, el tiempo es un anexo que media entre el destino y el estado de las cosas, así como del ser mismo. Este anexo también actúa como medida, confeccionando momentos con la asignación de duraciones y dándoles un sentido a partir de la relación entre éstos, cuyo orden resultante puede ser el de la constante transformación (pasar de un momento a otro) o el del constante desarrollo (evolución orgánica), por ejemplo. Aún así, el tiempo es una alteridad que actúa sobre las cosas, no desde ellas. Esta amplia

panorámica relacionada a la comprensión del tiempo ha determinado en gran medida la función de lo temporal en la música. Así mismo, esta concepción del tiempo como entidad autónoma ha determinado la función misma de la música, por ejemplo a través del desarrollo de formas representativas de la tradición europea. Se dice comúnmente que la música sucede en el tiempo, como si éste fuera la plataforma sobre la cual el arreglo musical se llevara a cabo, como si el mismo tiempo tuviera ya predisuestas sus propias formas desde las cuales moldear algún contenido. Vemos entonces la estrecha y condicionante relación que guarda la noción occidental del tiempo con la forma y el tiempo musicales.

### **3.3.2 La atención de un presente recobrado**

La noción de tiempo como devenir suele disponerse en pasado, presente y futuro, tres ámbitos regidos principalmente por sus dos opuestos, la proyección de *lo que será* y la memoria de *lo que fue*. En esta configuración, que es un esquema de pensamiento y no realidad del acontecer, el futuro –lo que será– llega al presente sólo para convertirse en el pasado –lo que fue–. Bajo esta premisa, el presente puede considerarse como *lo que es*; sin embargo, el esquema tripartita del tiempo hace del presente un punto de traslado: el vínculo entre opuestos que en realidad nunca son. Este modelo conlleva repercusiones importantes en el modo en que tanto la atención como la percepción ocurren, y desde luego, en la sensación temporal que éstas puedan generar. A lo largo de la historia, dichas repercusiones han tenido implicaciones fundamentales en la concepción y desarrollo del quehacer musical. Por esto no creemos exagerado sugerir que el imaginario musical –y no hablamos de otro–, como quiera que se haya dado, ha sido determinado en buena medida por este esquema de pensamiento de tres ámbitos temporales regido por dos, por esta consideración *a priori* y *de facto* que se hace del tiempo.

La atención, como parámetro cualitativo, es fundamental en la percepción temporal, y su función, en un momento dado, configura la estructura y el sentido del tiempo –incluidas la sensación de duración y la memoria–. Además, dicha función de la atención se interrelaciona con

la manera de procesar los hechos que conforman la experiencia. Lo que esto quiere decir es que la percepción es cualitativamente variable y su enfoque particular estará condicionado por las necesidades que trate de satisfacer. Podemos ilustrar esto con la diferencia que existe entre escuchar a alguien dando indicaciones y escuchar a alguien haciendo una lectura poética. En el primero la atención se enfoca principalmente en la comprensión inteligible de los detalles lingüísticos en un sentido práctico, estando encaminada a establecer una coherencia que comporte la aplicación de una actividad precisa y funcional. Aquí la atención busca, principalmente, la configuración secuencial del tiempo apoyándose en la memoria. En cambio, en el segundo ejemplo, aunque dependiendo de las cualidades del poema mismo, puede esperarse una atención distinta en cuanto a detalles lingüísticos, dirigida quizá a los elementos fonéticos y a las evocaciones sugeridas, tanto sensibles como mnemónicas. Elementos metafóricos, análogos o simbólicos pueden determinar y disponer la atención en un sentido más abierto que el meramente pragmático y funcional, abriendo el proceso cognitivo al establecimiento potencial de puntos de contacto con la psique, con sus arquetipos y complejos constitutivos. En el primer caso –el de la escucha de indicaciones– se potencia *el yo que capta y recuerda* (con un orden estructural espacio-temporal delimitado y exteriorizado), mientras que en el segundo –la escucha poética– *el yo que experimenta* (una expansión y profundización espacio-temporal interiorizada).

La atención y su manera de procesar los hechos es lo que en buena medida genera ya sea la *idea* o la *sensación* de tiempo. Cuestiones como la linealidad y el orden temporales son nociones que habitan en el plano de lo inteligible, estructuradas lógicamente desde el análisis perceptivo. Por otro lado, el proceso cognitivo de una atención desprovista del sentido programático y la medición temporales suscita un tiempo expansivo, una sensación temporal indisoluble de la experiencia, o mejor dicho, que *es* la experiencia. El tiempo, desde esta perspectiva, es emanación que materializa en lo percibido, que es el proceso mismo del confluir.

Gaston Bachelard (1999), quizá para librarse de la imagen de una horizontalidad vinculada con la secuencia y la significación retórica, habla de un tiempo vertical al tratar sobre el instante poético, al cual describe como “necesariamente complejo” (p. 94). Dicha complejidad, sugiere,

es el resultado de la contracción de antítesis sucesivas en ambivalencia (p. 94). Pero es más que eso aún, dice, ya que “es una ambivalencia excitada, activa y dinámica” (p. 94). La descripción que hace Bachelard de la ambivalencia del instante poético nos parece muy cercana a lo que consideramos como la posible experiencia del fenómeno sonoro mismo a partir de la atención de un presente abierto. Continúa diciendo que “en el instante poético, el ser sube o baja, sin aceptar el tiempo del mundo que reduciría la ambivalencia o la antítesis y lo simultáneo a lo sucesivo” (p. 95). Luego se pregunta sobre la naturaleza misma del instante poético:

¿Es tiempo toda esa perspectiva vertical que domina el instante poético? Sí, pues las simultaneidades acumuladas son simultaneidades *ordenadas*. Dan al instante una dimensión puesto que le dan un orden interno. Ahora bien, el tiempo es un orden y no otra cosa. Y todo orden es un tiempo. El orden de las ambivalencias en el instante es, por tanto, un tiempo. Y es ese tiempo vertical el que descubre el poeta cuando recusa el tiempo horizontal, es decir, el devenir de los otros, el devenir de la vida y el devenir del mundo (Bachelard, 1999, p. 95).

Esta relación del orden con el tiempo es reveladora, especialmente bajo la perspectiva del tiempo vertical del instante, ya que no habla precisamente de sucesión ni de otros términos que relacionen al orden del tiempo con lo específicamente lineal u horizontal. Las *simultaneidades ordenadas* equivalen a lo que describimos como la confluencia de energías inherentes al fenómeno sonoro y su análoga confluencia en el ámbito psíquico. Estas confluencias no son propiamente tiempo dirigido, no imponen un sentido que vislumbre una especie de supra-objetivo, esto es, un fin que determine y justifique el proceso, un destino que trace su propio camino y así cubra todo con el manto del entendimiento y el significado. En cambio, el cúmulo de intensidades de dichas confluencias presenta a la vez *modificación* y *continuación*, que como hace ver François Jullien (2011), son los términos y las características propias de la noción china de transición (p. 21), lo que bajo la perspectiva de Bachelard sería la ambivalencia de la antítesis. Y es esta ambivalencia, esta confluencia de energías que continúan mientras cambian, la que constituye un tiempo que escapa la linealidad.

Para esto es importante entender la idea preestablecida del tiempo como el lapso en el que acontece una secuencia de eventos discretos, los cuales son igualmente medibles y delimitados por una ontología que identifica y distingue entre opuestos. Por ejemplo, se tiene frío o se tiene calor, sin reconocer cómo uno está implícito en el otro cuando hay una regresión de un estado a su opuesto. Los cambios de temperatura, siguiendo con el ejemplo, no consisten en el *traspaso* de un estado a otro, sino en la sensación de una transición, donde un estado puede sobresalir del otro para luego ceder poco a poco mientras su opuesto gana relevancia. Lo que así se evidencia es la simultaneidad de opuestos en el momento transitorio, cuando no necesariamente uno excluye al otro, sino cuando uno puede resaltar del otro; una especie de traslape que se hace más evidente en los momentos o estados en que no existe el predominio claro de alguno de ellos. El predominio tiende a conferir una identidad fuerte y cerrada ante una percepción y una cognición sustentadas en el determinismo de la ontología occidental. El momento o estado de lo difuso – donde el confluir evidencia una transición, una síntesis de entidades diferenciadas– es capaz de abrir la percepción a una atención del fenómeno como tal, desarticulando la tendencia al encasillamiento y subsecuente orden –inclusive jerárquico– de elementos. Es ahí que una analogía más próxima entre lo físico y lo psíquico puede originarse al no ser un fenómeno propio y propenso a la codificación y descodificación intelectuales, procesos que sólo abren la brecha entre ambas realidades, tanto en lo creativo como en lo perceptivo-cognitivo. De este modo, el análisis lineal no se impone en la creación, transmisión y recepción de la obra, dejando a los procesos de pensamiento cumplir una función crítica de apoyo capaz de elegir, vincular y anticipar.

### **3.3.3 El tiempo como fuente del acontecer musical**

La idea del tiempo lineal conduce a una separación perceptiva por momentos o etapas. Si bien estos momentos se encuentran vinculados por el hilo conductor que entendemos como tiempo, no dejan de tener su propia identidad y por lo tanto su grado de separación con el resto. En cambio, la percepción del acontecer mismo como emanación constante *desde* las cosas propicia

una experiencia temporal fontal. Así, el cambio no es el punto intermedio entre identidades sino el estado fundamental de los procesos. Para algunos poetas y filósofos esto ha representado un tema importante, y más que eso, una búsqueda del origen creativo donde la atención no corre sino ahonda, revelando quizá una especie de aglomeración o condensación que abre un espacio donde la poesía puede acontecer. De lo que hablamos es del tiempo, ciertamente, pero de *otro tiempo*, no el del trayecto del discurso sino el de la expansión de la escucha. La poeta y filósofa Chantal Maillard (2014) lo dice así:

Hablar de suceso en vez de hablar de realidad permite proceder a la e-eliminación de los términos. Hablar de vibración en vez de hablar de cosas permitiría abrir otro universo comprensivo. Un universo en el que nada se detiene, en el que todo con todos estamos en proceso, un mismo proceso com-partido. Cada cual, una trayectoria vibrátil que converge, se superpone, confluye, desaparece. Yo sucedo al mismo tiempo que esta mesa, que usted... Confluencias. ¿Tiempo? Otro tiempo. El de los relojes, no; nada que solidifique las fuerzas. Un tiempo que permita acontecer entre todos y, a la vez, dar cuenta de ello. Entrenarse en ello, en esa temporalidad del suceder, tal vez sea cuestión de escucha, no de discurso (p. 40).

En la música esto conlleva un replanteamiento de fondo. El arreglo basado tanto en las subdivisiones de un pulso como en las gradaciones escalares de elementos no tiene cabida aquí mas que como una alternativa entre otras. Esto debido a que dicho arreglo conlleva una predisposición sintáctica, independientemente de cómo y bajo qué principios se dé. Es un enfoque de la exterioridad, de la interrelación capaz de instaurar un sentido. Pero las nubes, por ejemplo, no son elementos con identidad fija y constante en cuanto a su constitución; y más que ser una *cosa*, son un *proceso* al descubierto: el tiempo mismo materializado. De igual modo, los estados psíquicos y emocionales escapan la aprehensión ideal de una identidad claramente delimitada, siendo más bien constituciones de intensidades en estados transitorios. La tradicional flecha con que se representa y entiende usualmente al tiempo es una línea punteada, no sólida. Cada punto una identidad, y cada espacio entre ellos una omisión representativa del periodo de cambio, insuficiente e indeterminado como para ser *algo* en sí mismo. En este sentido entendemos, por ejemplo, los principios de la forma musical desde la antigüedad griega con las escalas o modos hasta las complejas organizaciones estructurales de nuestros días. Aquí se



pueden incluir las posibles concatenaciones de notas u otros sonidos, grupos de éstos, líneas, pasajes, secciones, movimientos, etc., sean simultáneas o sucesivas.

Las sonoridades musicales tradicionales –simples y estables, aunque lo sean en apariencia– son lo que son debido a las exigencias de una idea concreta de lo que la música es o puede ser, y por ello es que propician, a la vez, un tipo particular de organización, el cual, por más variado y complejo que pueda ser, se ha fundamentado en las relaciones entre sonidos. Lo que estas relaciones suscitan es una percepción concreta apoyada en lo abstracto, cuyo proceso cognitivo se da en una especie de *hors-temps*, que si bien podría decirse que sucede en el tiempo, no *es* tiempo, por lo menos no como la experiencia misma del acontecer. Esta percepción concreta es algo muy cercano a la comprensión lingüística ordinaria y pragmática, donde el sentido y significado se adquieren no a partir del contacto con lo escuchado sino de un proceso interno que se superpone a la experiencia. El resultado es una experiencia global, sin duda, pero una igualmente constituida por simultaneidades de fenómenos interdependientes diferenciados.

Sin embargo, fuera de los contextos lingüísticos y musicales más o menos convencionales de occidente, el sonido rara vez se encuentra como la unidad sintáctica recién descrita. La cuadrícula, por así decirlo, que delimita, identifica y permite un mayor control de las sonoridades, se desdibuja por necesidad cuando las *ideas* sobre el tiempo se convierten en *sensaciones* temporales. Cuando se da una inmersión perceptiva donde fenómeno y sonoridad son lo mismo, el tiempo materializado acontece. Así, en la medida en que el sonido se muestre y capte como manifestación temporal, será capaz de evidenciar las constituciones complejas y cambiantes de una gama de energías audibles, las cuales pueden conferir sensaciones de textura, color, densidad, peso y movimiento, por ejemplo. En la música esto se revela en la medida en que los cambios se dan, no tanto entre sonidos –como traspaso de uno a otro–, sino al interior de ellos, como una misma sonoridad que a la vez permanece y se transforma.

### **3.3.4 De la personificación y la medida del tiempo**

Sin duda, la característica fundamental de la concepción europea del tiempo es su personificación, la de un tiempo como agente de todo aparecer y desaparecer, de todo cambio. En otras palabras, la concepción del tiempo como sujeto y sustrato que actúa sobre todo ser, cosa o fenómeno –por ejemplo el decir que algo sucede en el tiempo o que el tiempo arreglará un problema–. El tiempo, inclusive, como “el ‘ser’ del ser.”<sup>18</sup> Esto, sin duda, constituye parte importante de la problemática conceptual y filosófica del tiempo en occidente. Sobre esto, François Jullien dice que “cuando el *logos* de la filosofía llega a prevalecer, no puede por consiguiente hacer más que heredar este Tiempo hipostasiado como una autoridad autónoma y dominante sobre los seres.”<sup>19</sup>

Esta personificación, tan arraigada ya en los lenguajes europeos, ha generado, entre muchas otras implicaciones de fondo, modos particulares de representación de la realidad, donde ésta es intervenida por el tiempo, haciéndola perecedera, inestable y en buena medida fuera de nuestro control. Sin embargo, el campo desprovisto del influjo y la intervención del tiempo como entidad es el de las ideas, ámbito de abstracción de la realidad cuyas edificaciones se muestran imperturbables a su paso, y por consiguiente, confieren la ilusión de permanencia, estabilidad y control. Esta abstracción, este antídoto a una realidad encadenada al Tiempo, se ha visto claramente representada en el pensar musical, en las consideraciones del orden de lo sonoro, para las cuales el sonido mismo ha debido adecuarse siguiendo las necesidades constitutivas de dichas edificaciones. Así como el pensar se vincula en buena medida con el lenguaje, el pensar musical lo ha hecho con ciertos principios lingüísticos fundamentales como los de sintaxis y gramática, por ejemplo. Y en este ámbito de lo ideal el tiempo se conceptualiza como la medida de la duración, no ya como aquella entidad que interviene desestabilizando. Este tiempo aristotélico, el de la medición, ha sido el tiempo de gran parte de la tradición musical europea. Vemos entonces un tiempo de la medición –estable– que resulta como evasión abstracta de un tiempo que

---

<sup>18</sup> François Jullien, *The Silent Transformations*, London: Seagull Books, 2011, p. 109.

<sup>19</sup> *Ibid.* págs. 108-109.

funciona como agente de cambio –inestable–. Pero en ambos casos –como medida o como agente– el tiempo no es el devenir mismo de las cosas y los fenómenos, sino un factor externo.

### **3.3.5 El tiempo musical como evento**

En cuestión temporal, aquello que denominamos y entendemos como *evento* es, por un lado y de cierto modo, un control de duración, y por el otro, la representación o marca de un punto específico en una concepción lineal del tiempo. El evento, como acontecimiento que capta fuertemente la atención, delimita la duración y la convierte en medida, la cual no sólo lleva implícito un valor cuantitativo, sino que por su naturaleza sobresaliente conlleva uno cualitativo. La valoración del evento es una de tipo ontológico, donde lo contenido en su propio marco temporal y referencial resalta a un primer plano de la atención, convirtiéndose en algo definible, en un suceso o fenómeno personificado a través de su protagonismo. A *grosso modo*, el contexto de donde emerge el evento adquiere sentido a partir del mismo, como la vida lo hace a partir de quien la vive. Esto, aunque debatible desde la perspectiva de diversos enfoques filosóficos y culturales, creemos que ilustra bien parte del planteamiento ontológico occidental en general, a partir del cual el entendimiento y la percepción, entre otros procesos, son configurados. Así, cualquier fenómeno es susceptible de convertirse en evento ante la percepción bajo la condición de su cualidad disruptiva. En occidente, por ejemplo, el manejo musical en general no sólo ha sido propenso a ello, sino que ha incluido sus propios controles temporales, sobre todo a partir de su escritura, a través de los cuales ha podido lograr por lo menos dos cosas fundamentales: una es la sincronía de las partes de un todo, basada en el surgimiento, el cambio y la desaparición de aquello que constituye un evento; la otra, relacionada con la anterior, es la construcción e implementación de marcos temporales propicios a la formalización del tiempo. Con ello se ha logrado una articulación musical sustentada en la preponderancia del evento sucesivo como un hito que guía la atención, el sentido y el significado, logrando así un todo a la vez secuencial (en la realidad física) y acumulativo (en la memoria) cuyo trayecto conforma una experiencia temporal lineal.

Aunque el evento, por lo menos como ha sido descrito aquí, representa una irrupción cuyo origen parece simplemente ocurrir sin previa preparación, François Jullien (2011), en su tratado sobre la transición, se pregunta hasta qué punto el evento es en realidad un “surgimiento abrupto” en vez de una “maduración”; hasta qué punto es el “encuentro” con un factor externo en vez del “resultado” de algo que, de otro modo, podría pasar desapercibido (pp. 117-118). La irrupción del evento que marca claramente una diferencia y, por consiguiente, un cambio, ha sido parte importante de los modos de pensar, hacer y escuchar la música en occidente, sobre todo desde los planteamientos formales de la Estética moderna de la Ilustración. A partir de estos planteamientos se ha dado el desarrollo organizacional de elementos sonoros determinados que *surgen* y se relacionan con otros a partir del *encuentro*. En la segunda mitad del siglo XX esto comienza a cambiar con nuevas perspectivas en los procesos creativos de algunos compositores como Scelsi, Ligeti, Xenakis, Cage, Feldman y James Tenney, por nombrar algunos ejemplos relevantes. Aunque con objetivos, metodologías y estéticas distintas, lo que llegaron tener en común es la implementación de contextos temporales distintos a los condicionados por la focalización hacia el evento.

Ahora bien, la cuestión del evento conlleva un posible malentendido: la confusión de este por el tiempo mismo. Siendo no sólo un suceso, sino un suceso medido, un evento puede ser tomado fácilmente como referencia de una marca o fragmento de tiempo lineal, donde su aparición articula un sentido en la sucesión de momentos que conforman esa línea del tiempo. Este orden construido a partir de experiencias o de registros externos –como la historia, por ejemplo– es un apoyo desde el cual ciertas actividades pueden ser implementadas, como la memoria funcional o el establecimiento de sentido tipo causa-efecto. Y aunque es evidente que hay una relación de todo ello con lo temporal, la asociación de eventos es una guía que entreteje una conceptualización lineal del tiempo, más que un tiempo empírico. Sin embargo, creemos posible una música de la *maduración* y el *resultado*, esto es, no de la disposición lineal por bloques o flechas temporales, sino de la emanación de un tiempo sonoro que se crea y transforma simultáneamente desde su interior, desde sí mismo.

La consideración del tiempo como aquello que emana de la realidad misma, como lo propio del cambio constante que invita a acceder perceptivamente al proceso de las cosas, nos enfrenta a lo difuso y lo no-controlable.

La consideración del tiempo como aquello que emana de la realidad misma, como lo propio del cambio constante que invita a acceder perceptivamente al proceso de las cosas, nos ubica ante lo difuso y lo no-controlable. Desde ahí, nos veremos inmersos en una percepción espacio-temporal donde forma y contenido, por ejemplo, son sólo ideas que se desprenden de una misma cosa. Y mientras dicha inmersión presenta una problemática a la percepción analítica cuantificable, sus aspectos cualitativos y sensibles se verán potenciados. En este caso, la razón funciona como guía que coadyuva al establecimiento de relaciones y conexiones entre la psique y lo experimentado, no como entidad dominante y controladora de la experiencia. Desde luego, esto solo puede ocurrir si aquello que conforma la experiencia misma propicia dicha percepción, esto es, si es capaz de configurar este tipo de atención a partir de su estado constitutivo y de cambio inherente. El enfoque del observador es un factor decisivo, ya que conforma el sentido de la experiencia; sin embargo, el fenómeno experimentado es el que afina y encauza la atención.

Una vez sumergida la atención en ese tiempo materializado que es el sonido, la sensibilidad temporal será una de enfoque en sus cualidades físicas. Dicho de otro modo, la sensación de tiempo será la sensación misma de las energías implícitas en el fenómeno sonoro, no de la duración como parámetro estructural, delineador y delimitador para la conexión de eventos. Ante la pregunta de cómo lograr esto en la música debemos buscar respuesta en la atención que la configuración musical misma propicie. Para esto las cuestiones de cambio y forma son fundamentales. De aquí se desprenden nociones como las de la transición y la forma sustentadas en la expansión del acontecer sonoro, propicias para una atención de inmersión a los aspectos cualitativos del fenómeno sonoro mismo y sus transformaciones internas. Creemos que en esa atención inmersiva es donde pueden encontrarse las posibles analogías de fondo con los aspectos

cualitativos y las transformaciones del mundo interior o psíquico, y por consiguiente, establecerse los puntos de contacto entre estos ámbitos.

### **3.3.6 El tiempo expansivo en la creación musical**

*Resumiendo, si solamente hay un tiempo, para nosotros nunca es el mismo: solo el resplandor que nuestra mente proyecta sobre él otorga a este vívido camaleón sus colores aparentes.*

(Klein, 2005, p. 141)

Con la noción de tiempo expansivo buscamos deslindar el tiempo de su comúnmente percibida y generalmente implícita cualidad lineal. Si el tiempo lineal es aquel que se construye a partir del encadenamiento de eventos, el tiempo expansivo es donde pasado y futuro manan del confluir del presente. En otras palabras y en términos generales, la sensación lineal del tiempo proviene de la vinculación de eventos a partir del recuerdo de sucesos, su contextualización y su proyección –enfoque analítico–, mientras que una sensación expansiva del tiempo es creada por un presente que, más que un punto de traspaso entre futuro y pasado, es la creación constante de un ahora donde lo que fue y lo que será son el resultado expansivo de su confluir –una atención abierta–. Podría decirse que el tiempo expansivo es la dilatación de un ahora que simultáneamente acarrea la información de lo que fue y conlleva la propensión hacia lo que será, antes de ser recuerdo o proyección respectivamente.

No hablamos necesariamente de sensaciones temporales de las cuales es difícil o imposible escapar en el tiempo, como cuando el sufrimiento o la dicha extática, por ejemplo, sujetan en el momento a quien las experimenta. A lo que nos referimos principalmente es a una sensación del tiempo que resulta de la experiencia como catalizador de evocaciones y contemplación, lo cual,

en una contextualización del fenómeno sonoro-musical, propicia una atención de mayor inmersión a dicho fenómeno, menos guiada por el impulso del vínculo lineal.

En la creación musical, cuando las categorías referenciales usadas para establecer relaciones se disuelven en un campo sonoro abierto, el resultado perceptivo será el del acondicionamiento sensible a la materia misma del sonido, a sus cualidades constitutivas y de cambio. Estas categorías referenciales incluyen las temporales, donde la duración es, por un lado, un factor determinante en la articulación del tipo de escucha y, por el otro, el resultado de expectativas y patrones establecidos a través del hábito de una tradición. El andamiaje de las nociones más arraigadas de la forma musical, por ejemplo, se constituye en buena medida por marcos referenciales de duración. Estos marcos temporales son un condicionante de gran relevancia para la escucha musical, ya que es a partir de estos que los formatos comunes de códigos son comprendidos, así como sucede con los marcos de tiempo o extensión del lenguaje, los cuales simultáneamente conforman y se adaptan a los límites de la comprensión. Por lo tanto, salir de dichos marcos a través de la expansión del fenómeno sonoro en sí –esto es, del sonido en sí, no de sonidos interconectados– podrá conducir a una escucha abierta de sus cualidades inherentes, desarticulando la búsqueda y comprensión subsecuente de códigos estructurales basados en la duración.

Ahora bien, la expansión del fenómeno sonoro a la que nos referimos se basa en cuestiones tanto temporales como espaciales. De hecho, este fenómeno es un acontecimiento espacio-temporal donde las cualidades de dichos ámbitos son interdependientes. Ante la percepción, por ejemplo, la dimensión de un campo sonoro presente depende del tiempo de exposición a sus elementos constituyentes, generando de este modo una experiencia espacio-temporal particular. En la medida en que el tiempo de exposición se abre, la cualidad matérica del sonido muestra sus detalles internos constitutivos, así como el modo en que estos cambian y evolucionan. Por lo tanto, aparece lo que podríamos llamar una multiplicidad de temporalidades, desde la envolvente o global hasta las que resultan de los diversos cambios cualitativos –tales como los de altura, volumen, color y vibración, entre otros– y sus posibles configuraciones.

En lo perceptivo, la expansión temporal del sonido conlleva una expansión espacial: una ampliación en la duración actúa como ventana perceptiva a través de la cual se propicia un acercamiento hacia los detalles constitutivos del sonido. Esto es análogo a un acercamiento de tipo visual, donde un objeto incrementa sus dimensiones en la medida en que nos aproximamos a él, evidenciando así sus características y propiedades físicas con mayor nitidez. Ante un hecho así, podría pensarse que la distancia equivale al volumen del sonido (dinámica), esto es, donde un objeto a mayor distancia equivale a un sonido a menor volumen, sin embargo dicha relación no es verdaderamente análoga. En cuanto a la realidad perceptible, la dimensión espacial de un objeto es análoga a la dimensión temporal de un sonido, lo cual se evidencia con los resultados perceptivos de ambas experiencias: en el caso de la dimensión espacial, tenemos un acercamiento a la superficie del objeto que revela texturas, tonalidades y relieves, mientras que en el de la dimensión temporal se lleva a cabo un acercamiento a la constitución cualitativa del sonido, la cual revela de modo similar sus características físicas. En ambos casos se da lo que podemos llamar un acercamiento a la materia, tanto del objeto como del sonido. Y es esa materia sonora, cuyo estado es activo y cambiante por naturaleza, la que proponemos como fenómeno capaz de configurar una experiencia de orden musical y artístico. Por consiguiente, dicha expansión temporal de la sonoridad es fundamental para el acceso perceptivo a la materia sonora.

Así mismo, la expansión temporal de un sonido conlleva posibilidades inexistentes o irrelevantes en un contexto tradicional de duraciones cuyo propósito es la utilización sintáctica de sonoridades fijas. En términos generales, estas posibilidades tienen que ver con la cualidad activa y transitoria del sonido. Todo sonido en sí mismo consta de modificaciones durante su presencia, modificaciones internas de sus elementos constituyentes que determinan el timbre global. Estos elementos coexisten entre sí conformando la unidad del sonido, y su configuración en un momento dado le confiere una dimensión cualitativa particular. Sin embargo, esta configuración no es estática, el sonido cambia como cualquier energía, y es en ese cambio donde radica su mismo potencial. Una mayor duración del sonido posibilita, por un lado, la percepción de sus



modificaciones internas y, por el otro, la continuación de esas modificaciones a través de la configuración activa de sus elementos, entre ellos altura, dinámica, textura, densidad y color.

Como ya se mencionó, la percepción de esta configuración activa del sonido se hace posible a partir de marcos temporales que así lo permitan. Los esquemas tradicionales de duración no son el resultado de esa búsqueda o necesidad, por lo que al hablar de expansión temporal nos referimos al incremento de las dimensiones tradicionales del tiempo musical.

Cuando un fenómeno sonoro o de otra índole se extiende, sobrepasando los marcos de referencia comunes para una comprensión basada en la secuencia de eventos, dichos referentes se diluyen en un campo temporal ante el cual la comprensión lógico-racional se desarticula. Desde luego, al hablar de un *campo temporal sonoro* se evidencia una simbiosis entre tiempo y espacio, donde una apertura temporal del sonido, por ejemplo, lleva implícita una expansión perceptiva de orden espacial conformada por el acercamiento a las propiedades físicas de éste. Así, algo que es entendido o imaginado principalmente como del orden temporal puede comprender igualmente una noción matérica. Tal es el caso, sostenemos, de la percepción del sonido y, por consiguiente, de la música.

Creemos que la sensación matérica del sonido se logra en buena medida por su propio contexto temporal. De este modo, la impresión matérica perceptiva que pueda dejar una sonoridad dependerá no solo de sus cualidades globales de orden espacial, sino de su tiempo de exposición. Así, la duración adecuada dependerá del resultado esperado, siendo muchos los factores en juego, desde las cualidades mismas del sonido, sus cambios y la proporción de estos, hasta el grado de inmersión perceptiva requerido.

## **3.4 Transición**

### **3.4.1 Experiencia / Memoria (y viceversa)**

Lo transicional se revela como la cualidad subyacente de los fenómenos y la experiencia. Es a través del análisis y la memoria que la experiencia vivida se fragmenta. La diferencia entre el estudio o recuerdo de la experiencia y la experiencia misma es importante en varios sentidos, como en el nivel de atención y el tipo de sensaciones que ambas pueden inducir en relación a actividades contemplativas y creativas. Aunque la relación entre experiencia y memoria es interdependiente, existen un sinnúmero de contextos posibles donde la proporción de influencia de una puede ser determinante sobre la otra en diversos grados. En la medida en que la experiencia se apoya en la memoria, la primera tenderá a adoptar el modelo fraccional de la segunda. En otras palabras, el sentido fluido de la realidad empírica se verá supeditado a los marcos comunes que delimitan experiencias particulares. Por ejemplo, la manera en que la música de la tradición europea se apoya en la educación cultural y la memoria ha sido fundamental tanto para su evolución como para el condicionamiento cultural que ha ejercido. A través de los siglos, parte importante del sentido de esta tradición se ha fundamentado en la generación de expectativas en la escucha, las cuales a su vez siguen determinando en buena medida su evolución. Esta esencia básica tiene que ver con la ya mencionada cualidad combinatoria –sintáctica– de los elementos musicales comunes, desde lo micro hasta lo macro en lo concerniente a la forma.

Así como la tradición musical ha ido determinando el tipo de experiencia que suscita, una música cuyos principios fundamentales no sean los de la combinatoria sintáctica conllevará una experiencia diferente. Para que esto suceda es necesario un replanteamiento no sólo de la forma musical sino de la noción misma de forma. Aún más, nos parece necesario abandonar el ideal formal para así poder ingresar en un campo abierto de confluencias, en un ámbito de la no-forma. Como parámetro preestablecido, la forma contiene y delimita. La idea convencional de la forma

se encuentra arraigada en una ontología, en la asignación de identidades donde una cosa es el concepto que la explica ( $A=A$ ), como un manto conceptual que asigna, delimita y cierra lo que cubre. Esto focaliza la atención en aquello que la delimitación identifica, dándole preeminencia. La asignación de identidad es uno de los sustentos principales de lo que conocemos como forma, sea esta musical o de otro tipo. La forma musical puede comprenderse entonces como un conjunto de asignaciones cualitativas y cuantitativas que, en secuencia y superposición, logran estructuras de orden temporal a partir de la articulación gramática de elementos, símbolos y eventos sonoros, los cuales se muestran en un claro y necesario grado de separación. Esta articulación gramática obedece la intención de una finalidad o destino que la condiciona, moldea y justifica. Así, la acción, el discurso y la estructura se articulan por el objetivo a alcanzar, por un destino a cumplir, no por la propensión misma de las cosas en su contexto espacio-temporal.

Por su lado, la amplitud panorámica de la transición –o transformación silenciosa como la refiere François Jullien (2011), estudiándola desde la cultura china– desarticula las cadenas de eventualidades guiadas por un sentido subyacente, las cuales configuran desde la visión histórica en general, por ejemplo, hasta la comprensión musical de occidente. En lo que a música respecta, lo transicional representa la desarticulación del sentido de forma, del propósito subyacente –o razón de ser– que dispone y encamina la diversidad de materiales que constituyen una obra.

En otras palabras, la experiencia de la transición como transformación silenciosa imposibilita la completa articulación de los esquemas formales y los marcos temporales vinculados con la percepción del mundo de las cosas y las identidades. Es a partir de la transición como multiplicidad simultánea del fenómeno –de lo que continua mientras se modifica en lo otro– que podemos entablar un punto de contacto, un estrechamiento hondo con la propensión de la vida misma, así como con el sentido que emana de ella y las implicaciones que tiene en la conformación de la psique y el imaginario profundo.

### **3.4.2 El fin del proceso**

François Jullien (2011) propone dos lógicas en las que el pensamiento occidental se queda atrapado al tratar fenómenos temporales como el envejecimiento: la de *finalidad* y la de *distensión* (pp. 54-55). La lógica de la de finalidad proviene principalmente de dar por sentado que cambio y movimiento son lo mismo. Bajo la premisa de que el movimiento es el paso o la transferencia de un estado o lugar a otro, se puede asumir que el movimiento, y por lo tanto el cambio, porta consigo de manera inherente un sentido o finalidad –el movimiento como trayecto del punto A al punto B–.

¿Es propicia esta asimilación del cambio al movimiento? ¿Es porque todo cambio debe entenderse como el desplazamiento *desde* un lugar *hacia* otro? En otras palabras, ¿debe ser solamente previsto [el cambio] desde su inicio y su fin, los cuales forman sus extremidades y dan consistencia a lo que se encuentra entre ellos solo a través de su divergencia, de tal modo que es consecuentemente *distensional* y ya no tratado como *transicional*, como circulación y continuidad? (Jullien, 2011, p. 53)

El cambio, desde esta perspectiva, más que transición representa el *traspaso* de un estado a otro, o de una identidad a otra. Desde luego esta perspectiva no sólo es limitada, sino incompatible con ciertos eventos o fenómenos, como el ya citado ejemplo de las nubes. Si bien se puede distinguir una nube circunscrita a una dimensión y a una forma, aparentemente fijas inclusive, el suspender la observación por un momento revela posteriormente una nube distinta, si es que no ha desaparecido ya. Mientras se mira comprendemos que es la misma nube, aunque percibamos que cambia, pero cuando nuestra atención se desprende de la nube –del proceso– con lo que nos encontramos luego es ya *otra cosa*. La nube como entidad perceptible es un *algo*, pero un algo cuya consistencia es definida paradójicamente por su cualidad evolutiva, por su misma esencia procesal, no por contornos y dimensiones fijas.

Desde una perspectiva ya no exteriorizada –como con la nube– sino inherente al mismo observador tenemos el ejemplo del envejecer. El envejecimiento como *idea* ayuda a comprender los cambios que se atraviesan en el trayecto hacia un fin –literalmente, la muerte– mientras que

el *fenómeno* de envejecer es un proceso continuo que no alcanzamos a delimitar en el transcurso del día a día. Jullien (2011) lo explica así:

En este sentido, el malentendido griego fue el haber confundido aquello que es del orden del objetivo con aquello que es del orden del resultado; o mejor dicho, más insidiosamente, el haber ubicado la lógica de las consecuencias bajo la lógica hipertrofiada de la finalidad: aquella del proceso bajo el modelo de la acción y su meta. Esto es, el haber considerado todo éxito como un destino. Porque el envejecer, debemos repetir, ‘tiende’ hacia nada, pero podemos medir gradualmente sus efectos (p. 57).

La *sensación* del detalle del proceso queda así supeditada, incluso suplantada, por la *idea* de finalidad, por la idea de un objetivo que no sólo justifica el cambio sino que lo convierte en *intervalo* ante la comprensión y la percepción. Esta noción de intervalo –la cual ha estado en el fondo de la práctica y el entendimiento musicales de occidente– no es más que un reflejo de la tendencia ontológica que se manifiesta en la fórmula del principio de identidad: la cosa *es* su esencia, *es* el concepto que le da identidad. La apropiación o asignación conceptual de una identidad delimita aquello que identifica, estableciendo las bases para una percepción fundamentada en categorías, las cuales se miden, comparan o contrastan a partir de una gradación interválica propicia para la diferenciación. Así, la medición del cambio es interválica y el orden que sigue en consecuencia es escalar. Es el orden de las distancias entre elementos esenciales. Byung-Chul Han (2019) escribe que “la esencia es sustancia. Subsiste. Es lo inmutable que al insistir como lo mismo se resiste al cambio, que por este medio se diferencia de lo otro” (p. 14).

Aunque no empleamos la terminología de intervalos y escalas en relación propiamente con la música, bajo esta luz se evidencia el lugar y la función que han tenido en ella: buena parte de la música en occidente se ha basado en la articulación de relaciones entre elementos delimitados capaces de establecer una diferencia perceptiva entre ellos. Desde este enfoque, la noción de cambio ha sido la del movimiento o paso entre esos elementos delimitados, propiciando la percepción y comprensión de la música a partir del contraste y la distancia medible.

### 3.4.3 Proceso sin fin

Nuestra particular propensión perceptiva y creativa, la cual se ha posicionado al margen de varias nociones preconcebidas de la tradición, lo ha hecho desde un campo abierto de confluencias donde la mediación interválica –esa cuantificación de espacio y tiempo–, lejos de dominar, es sólo posibilidad. La confluencia suscitada es la de intensidades cuyas cualidades espacio-temporales no se sujetan a los tradicionales controles cerrados de la rítmica y la armonía, por ejemplo, sino que precisamente quedan abiertas a inflexiones continuas de afectación, esto es, a una vulnerabilidad donde algo no solamente es lo que es –principio de identidad–, sino que conlleva igualmente *lo otro*. Por ejemplo, un sonido cuyo estado cualitativo perceptible es el de la transición, no es una entidad estable ni una identidad fija; su *estar siendo* incluye a la vez aquello en lo que se está convirtiendo, esto es, incluye en sí la alteridad.

Como ya se sugirió, una de las dificultades implícitas en este enfoque panorámico de confluencias radica en las ideas sobre la forma. Y aunque podríamos buscar entender estas ideas a partir de la cuestión temporal, la aproximación misma hacia el tiempo se encuentra circunscrita al entendimiento de la forma. Si pensamos en la forma musical como el vehículo para materializar un contenido radicado en otro ámbito, entonces el tiempo se conceptualiza como el cimiento sobre el cual la forma se construye símbolo, como objeto confeccionado sobre un tiempo medido. En cambio, la constitución de una energía espacio-temporal donde forma y contenido son indisociables, donde no se concibe un contenido más allá de la forma, devela esa energía como tiempo materializado. En otras palabras, nos encontramos no con un concepto temporal de segmentación, asociación y tendencia, sino con una sensación temporal del acontecer continuo, donde la forma se hace presente a través de relieves animados, de la propensión de acumulaciones en constante cambio: una forma de la transición.

Este acercamiento a la forma, aunque no excluye los opuestos, es de indeterminación y ambigüedad, de lo difuso, donde paradójicamente lo único estable es la propensión de las cosas a cambiar. Retomemos el ejemplo del envejecimiento con una pregunta de Jullien (2011): “¿Cuándo ‘y de dónde’ comencé a envejecer?” (p. 57). En la pregunta parece estar implícita la distensión común entre inicio y fin. Este tipo de oposición, tan marcada en las culturas de occidente, es fundamentalmente una proyección derivada del ámbito abstracto de las ideas y los conceptos, no de la realidad inmediata del envejecer. “El envejecimiento ha comenzado desde siempre” (p. 57), dice Jullien. El envejecer no es un ideal o categoría, ni algo que nos pasa, sino un proceso que siempre está ahí. Es el tiempo como presencia. El Tiempo, con mayúscula, es una idea absoluta ubicada fuera de los procesos vitales; en cambio, en su acepción más modesta, el tiempo es lo que las cosas están siendo. Así, el tiempo es el cambio mismo, la convergencia de lo que era y lo que será: el traslape que constituye el presente. Trastocando el principio de identidad clásico (el  $A=A$  de Leibniz, por ejemplo) podemos decir que la vida *es* el cambio, *es* el proceso, *es* la forma.

Los traslapes que conforman el presente lo develan como una perpetua *transición* entre lo que fue y lo que será, como el correr continuo entre futuro y pasado. Para el pensamiento occidental esta es una idea extraña. Desde una mirada aristotélica, por ejemplo, el gris “es un color a través del cual uno se torna en otro pero que ya no es ni uno ni el otro: un color en donde el blanco y el negro, al mezclarse, pierden su punto de demarcación” (Jullien, 2011, p. 19). Ante la percepción occidental, “el intermedio es un término medio, pero sigue siendo un término, tanto así como un *terminus*” (p. 19). Desde la perspectiva del Lejano Oriente, el gris se encuentra en la transición entre el blanco y el negro, siendo simultáneamente ambos. Las inflexiones y tonalidades pueden modificarse, pero será gris mientras uno contenga al otro. Desde esta dualidad cromática, si pasamos gradualmente de blanco a negro, en cualquier punto intermedio encontraremos *continuación* y *modificación*: continúa el blanco modificándose a negro. Este binomio de continuación-modificación, nos dice Jullien (2011), es el equivalente chino de una noción más compleja de transición. En realidad, la conjunción de estos dos términos es lo que representa ‘comunicación’ en chino (p. 21).

Por un lado, estos dos términos son opuestos, la modificación a la continuación: la modificación *bifurca* y la continuación *persigue*, una es *innovadora* mientras la otra *hereda*. Pero por otro lado, y al mismo tiempo, cada término marca la condición del otro: es gracias a la *modificación* que el proceso en curso no se extingue a sí mismo sino que, siendo renovado por ella, puede *continuar*; y recíprocamente es la continuidad, o más bien la continuación, la que permite la *comunicación* a través de la *modificación* que surge y la convierte también en tiempo de transición (p. 21).

La naturaleza de los fenómenos y de las cosas sensibles es transicional en tanto que su presencia y acontecer son cambio constante donde la segmentación del logos se desdibuja en la confluencia continua de realidad. Algunos fenómenos que evidencian dicha cualidad son, por ejemplo, la vida de un organismo, los ciclos naturales, los estados psíquico-emocionales y el sonido. En nuestro caso, la analogía entre sonido y psique puede propiciar una experiencia sensible desde una música del acontecer, donde la energía global del cambio continuo de intensidades es capaz de vincularse empáticamente con el escucha. El vínculo se establece, entonces, entre las realidades física y psíquica, en su confluir.<sup>20</sup>

En general, las obras incluidas en el presente trabajo como apéndices muestran ejemplos claros de un acercamiento transicional en los acontecimientos sonoros, donde un sonido o un conjunto de ellos cambia de modo continuo, modificando su constitución a la vez que continua siendo el mismo sonido. Un ejemplo concreto es la segunda página de la obra *Entre las grietas* para soprano, clarinete bajo y guitarra clásica (Figura 1). La hoja contiene dos sistemas de alrededor de 30 segundos de duración cada uno. En ellos, cada instrumento contribuye a la realización de un contexto sonoro transicional y flexible, con la voz e instrumentos transformando las sonoridades con cambios simultáneos pero independientes de sus elementos constitutivos, tales como el timbre, las dinámicas, las alturas y las texturas.

---

<sup>20</sup> Este tema se ha tratado más a fondo en el Capítulo 2 *Contexto sonoro y creación: Hacia una escucha de la profundidad*.



## Figura 1

“Entre las grietas” para soprano, clarinete bajo y guitarra clásica (2014). Página 2. (Apéndice B)

The image displays a musical score for three instruments: Soprano (S), Bass Clarinet (B.Cl.), and Classical Guitar (G). The score is divided into two systems. The first system includes vocal lines for Soprano and Bass Clarinet, and a detailed guitar part with four staves: String Length, Bridge, Tip, and Pressure (1-5). The second system continues the vocal and clarinet parts, with a guitar part that includes a 'Heel' staff. The score is annotated with various performance instructions such as dynamics (e.g., <math>\langle p \rangle</math>, <math>mf</math>, <math>f</math>, <math>pp</math>, <math>ppp</math>), articulation (e.g., <math>flz.</math>, <math>voiced</math>, <math>unvoiced</math>), and specific techniques (e.g., <math>vibr.</math>, <math>nut</math>, <math>bridge</math>). The guitar part also features numerical indicators for string length and pressure, and a diagram of the guitar's body and bridge area.

*Nota.* En esta obra, la guitarra se toca en posición vertical con un arco de violín a lo largo de las cuerdas. La parte de la guitarra se divide en indicaciones de longitud de cuerda y de longitud del arco, logrando precisar la ubicación del arco sobre las cuerdas, su movimiento en los cuatro ejes en relación al tiempo y la presión con la que se frotran las cuerdas. Por su lado, la parte vocal incluye indicaciones de articulación tímbrica, textura eólica, alturas, vibración y dinámicas. El clarinete presenta indicaciones de altura, sonoridades eólicas, articulación textórica (como el *frulatto* en diversas intensidades), canto simultáneo y dinámicas.

### **PARTE III.**

**Proceso creativo como atención del acontecer.**

#### **4. La música como espacio del acontecer**

#### **4.1 Fenómeno y experiencia: El espacio de la música y la escena**

En la música, la noción de espacio puede encontrarse limitada por ideas rudimentarias relacionadas con la escena. Hablar de escena, por ejemplo y en términos generales, es referirse al cimiento sobre el cual se postra la humanidad de aquellos que hacen sonar algo, que por sí solos o en conjunto recrean eso que nombramos música. En este sentido, la escena es la de los músicos, no de la música. No son lo mismo, y la distinción es importante. Al ser ésta una cuestión que parece no tener relevancia en el ámbito musical, una interrogante que no ha ocupado una reflexión significativa, es necesario que sea revisada y reconsiderada. Desde su invisibilidad, esta noción de escena relacionada al espacio de la música condiciona el quehacer musical, y por ende su percepción.

No se pretende dilucidar qué es la escena propiamente, más allá de lo musical. Ya otros, para quienes ésta ha sido y es una cuestión imperante, lo habrán hecho. Pero la escena en la música se presenta en un punto ciego de nuestro entendimiento, desde donde cómodamente ejerce una función de aparente orden espacial, de plataforma sobre la cual acontece el fenómeno musical. Pero hay que repetir, esta es la escena de los músicos, no de la música. Similar a la escena teatral, por ejemplo, a la musical no sólo le compete el ámbito espacial sino el espacio-temporal: son un devenir, un acontecer de la temporalidad física. Pero quizá a diferencia del teatro, la música como fenómeno sonoro no radica en la acción de los cuerpos que se hacen presentes; los músicos, en todo caso, nos facilitan aquello a lo que atendemos, pudiendo desde luego otorgar una dimensión perceptiva adicional a lo sonoro desde su presencia y movimiento. Aunque lo dicho nos acerque a planteamientos potencialmente debatibles, la realidad que abordaremos es la de la música como fenómeno sonoro que no radica propiamente en el lugar del músico.

Aclaremos entonces que la presencia física de la música no es la presencia del músico. Con esta separación no se pretende llegar a una disociación abstracta o, mucho menos, metafísica. El referente es el sonido como fenómeno, como el confluir de intensidades, de energía. Y aunque toda energía es física de algún modo u otro, la energía del sonido no es la de la persona u objetos

que la generan sino un fenómeno con el suficiente grado de independencia física como para percibirlo y entenderlo así.

De este modo es como la idea común de *escena* en la música escapa las configuraciones propias de lo escénico, de ese atributo amplio por el cual podemos comprender la escena como un marco espacial trazado por el tiempo. Pero si la música no está en ese espacio, dónde entonces. En el aire, dirán algunos, pero no lo reduzcamos a mera acústica. El orden espacio-temporal que captamos del exterior conlleva una representación interior, esto es, un proceso comprensivo a partir del cual podemos relacionarnos con lo que percibimos, con el entorno. Así, la representación de un cierto espacio con ciertas características puede darse a partir de su comprensión como delimitación espacial, por ejemplo, la cual abarca y envuelve aquello que se encuentre ahí. Ante la percepción, el espacio delimitado adquiere cualidades específicas de perspectiva y comprensión, pero también una cualidad envolvente capaz de configurar fenómenos, y con ello nuestra atención.

Surge entonces la pregunta sobre el espacio propio de la música, esa delimitación que configura la experiencia musical. Para encaminarnos a responder quizá convenga pensar en sonido más que en música, ya que esta última parece comprenderse habitualmente como mensaje, como comunicación a través de símbolos audibles, esto es, de modo más cultural que físico. Por ello, el espacio de representación de la música tiende a ser abstracto. Esto, sin duda, problematiza las nociones de escena de la música. Por otro lado, la consideración del sonido nos ubica claramente en el ámbito del fenómeno físico, y como tal en la conformación y configuración del espacio fenoménico.

Consideraremos el espacio del fenómeno y la experiencia audible desde diversas perspectivas, a partir de cualidades que estimamos fundamentales. Se abordarán ciertos aspectos espaciales del sonido, para luego entrar en la cuestión temporal del fenómeno musical y la idea generalizada del tiempo como el escenario sobre el cual la música sucede. Continuaremos finalmente con la atención que cierta escucha puede propiciar, creando la sensación de lo que podríamos llamar

escena, esto es, la sensación del acontecer mismo. Todo ello desde la perspectiva de la escucha y las experiencias que suscita.

#### **4.2 El espacio físico y poético de la escucha del sonido**

Sabemos, porque es evidente, que la música de origen occidental ha evolucionado cercana al lenguaje.<sup>21</sup> Como ya hemos dicho anteriormente, la utilización de sonidos como símbolos relacionales e intercambiables ha sido fundamental para su articulación, la cual ha condicionado las características tanto de esos sonidos como de los modos para establecer un sentido con ellos. Este sentido deriva de la composición sucesiva de elementos, cuyo desarrollo sintáctico y gramático propicia su comprensión desde la conformación de un orden estructurado. Para lograr articular estas estructuras musicales, el sonido tuvo que adaptarse a los requisitos sintácticos, delimitando perceptivamente sus cualidades. La apariencia fija y estable de estas sonoridades, así como la organización de tipo sintáctica que las originó y que propician, le ha conferido una cualidad abstracta a la espacialidad que ejercen. El sentido que pueda encontrarse en este tipo de orden depende de las estructuras que el pensamiento racional encuentre, de una lógica que aunque codificada en el ámbito de lo físico y captada en lo sensorial, se desenvuelve en el ámbito ideal. Por lo tanto, podríamos decir que el espacio de esta música es precisamente el de las estructuras abstractas.

En cambio, una sonoridad no cerrada ni estable, esto es, propensa a cambios espacio-temporales continuos, abrirá un campo perceptivo donde la relación con lo escuchado podrá ser más estrecha y directa, más física. No es que ésta sea una experiencia carente de procesos racionales, sin embargo éstos no son el sustento ni el objetivo propios de la experiencia. Las representaciones de lo empírico desde una gramática musical no son la experiencia en sí, del mismo modo como la palabra *árbol* no es un árbol. Por otro lado, el espacio de una música no codificada que se hace

---

<sup>21</sup> Se hace evidente en la era moderna tanto en los procesos estructurales y las formas musicales como en la terminología musical prestada del ámbito lingüístico.

evidente en su fisicalidad, esto es, a partir de su condición de fenómeno físico, será el de las vibraciones que percibimos como sonido y desencadenan procesos cognitivos múltiples, desde las referencias superficiales hasta la empatía análoga de mayor trasfondo psíquico. En este caso, la escena como espacio de la escucha es la percepción consciente del entorno teñido de materia sonora. Esta percepción conlleva simultáneamente la interiorización de ese espacio físico como energía, la cual, como se acaba de mencionar, es capaz de empatizar con las energías cambiantes de la psique. Y así, igualmente, los espacios del mundo interior tienen la capacidad de configurar perceptivamente espacios exteriores, vinculando la realidad física inmediata con el imaginario profundo, creando una experiencia sensible particular. Como menciona Bachelard (1975), “por muy paradójico que parezca, es a menudo esta *inmensidad interior* la que da su verdadero significado a ciertas expresiones respecto al mundo que se ofrece a nuestra vista” (p. 222).

Esta noción del espacio del sonido también conlleva una perspectiva de tipo poético a través del mencionado vínculo con el imaginario profundo, donde la escucha abierta a las afectaciones por las cualidades constitutivas y evolutivas del sonido puede propiciar la configuración de espacios internos y externos de injerencia mutua. Libres de códigos que delimitan y encaminan prioritariamente a la percepción hacia lo racional y referencial, estos fenómenos logran anidar en el escucha configurándose en su intimidad, a la vez que generan la sensación de habitar ese espacio que la escucha abre. Todo esto nos remite a la indiferenciación tratada anteriormente en el capítulo dos sobre el contexto sonoro, donde las dimensiones externa e interna se disuelven en el acto mismo de la escucha abierta. Una apertura a la afectación subjetiva por lo percibido, la cual crea un espacio vivencial capaz de influir en las sensaciones espacio-temporales de la experiencia.

#### **4.3 El espacio musical como tiempo vivencial, no conceptual**

Como ya hemos visto en el tercer capítulo, las repercusiones de las concepciones generalizadas en occidente sobre el tiempo han sido sustanciales, ya que conllevan una fuerte carga cultural, la

cual se impone en los modos de percepción y comprensión que conforman las experiencias propias de la vida. Desde su sentido conceptual, el tiempo puede ser comprendido ya sea de modo personificado o como un agente que interfiere y modifica. La personificación del tiempo, por un lado, nos ubica en un pensamiento analítico de orden ontológico, donde el tiempo es un *algo*, que existe en y por sí mismo. Por otro lado, el tiempo como agente de cambio, sea interno o externo a las cosas, se concibe como interferencia que modifica, que suscita un cambio bajo el supuesto contradictorio de ser a la vez un elemento inherente pero autónomo de las cosas. Ambas perspectivas del tiempo conllevan modos particulares de entender el cambio a partir de la injerencia de un elemento o variable.

Como se ha mencionado, las implicaciones de esto son relevantes en el campo de la percepción, cuyos procesos cognitivos son simultáneamente *condicionantes de y condicionados por* la captación sensorial de información. El cambio, en el contexto de la delimitación, es percibido más como *traspaso* que como evolución de un estado a otro. La sustantivación y cuantificación del tiempo podría propiciar su consideración como una especie de escena sobre la cual se estructura y discurre la música. También, la delineación formal, proyectada de modo sucesivo, llega a dar la apariencia de un espacio de acción. Pero aunque este espacio es conformado aparentemente “en el tiempo”, su concepción estructural es atemporal, esto es, abstraída de la experiencia en sí. Por lo tanto, la forma, manifiesta temporalmente pero originada conceptualmente, no es propiamente el espacio de la experiencia sino una configuración abstracta. La historia de la música occidental, por ejemplo, nos muestra una gama de enfoques variables en relación a la relevancia formal: en ocasiones se busca hacer explícita la forma, mientras que en otras las delimitaciones formales parecen desdibujarse para otorgar preeminencia a otros factores como los expresivos. En términos generales, el primer caso se acerca más a una escucha que suscita una representación abstracta de la forma, mientras que el segundo estimula una percepción más aguda de las energías de los elementos físicos que constituyen la música. Aunque ambas perspectivas puedan tener objetivos distintos, sus consideraciones formales y temporales usualmente se relacionan con el establecimiento de un espacio escénico musical que apela a su abstracción representacional.



Partiendo de cualquiera de los enfoques tradicionales anteriores, podríamos decir que el tiempo en la música ha sido habitualmente considerado desde el ámbito de los conceptos y las ideas, perspectiva aún vigente en buena parte de los enfoques creativos actuales. Es difícil escapar completamente a dicha noción, ya que *el tiempo* suele ser una idea a partir de la cual buscamos entender el cambio y justificar los sucesos como consecuencias hilando causas. Sin embargo, existe una aproximación al tiempo como sensación y como experiencia, y es ésta la que nos interesa principalmente por mantenerse al margen de los parámetros de la representación conceptual.

El tiempo, como la transición de las cosas, se comprende y siente como el cambio mismo. Desde ahí, la cualidad evolutiva de los procesos transicionales quizá sea lo más próximo a la experiencia del tiempo como fenómeno físico, permaneciendo cerca de la experiencia vivencial, no condicionada por representaciones abstractas. Esta experiencia, siendo más concreta que abstracta en los procesos perceptivo y cognitivo, puede configurar contextos espaciales sensibles, donde los elementos sonoros que comprenden dicho contexto se sienten en su fisicalidad espacio-temporal, más que pensarse en su abstracción formal. Aquí retomamos la distinción entre lo representacional y lo vivencial, una distinción importante entre la configuración e intelección de espacios ideales y la proximidad y sensación de espacios empíricos, respectivamente. El campo de acción audible incitado por el fenómeno sonoro desde el planteamiento de sus cualidades inherentes conlleva una atención espacial del entorno donde acontece, mientras que la representación ideal de configuraciones lógicas, por ejemplo, remite a proyecciones en una dimensión abstracta del entendimiento. Podemos decir entonces que la percepción del sonido como fenómeno conlleva su propio espacio, lo que sería equivalente a una escena para la música.

#### **4.4 La percepción del fenómeno sonoro como la escena**

Si consideramos el espacio de una *escena* como propia del ámbito físico, esto es, uno cuyas dimensiones y alcance sean ejercidos propiamente por objetos y fenómenos físicos, entonces la percepción es el punto de acceso y conformación de dicho ámbito. La escucha, en este sentido, no es sólo la captación de la realidad audible sino la conformación de un contexto. No es tampoco un mecanismo rígido cuyos procesos responden o actúan de igual manera para cada situación. Como ya hemos dicho anteriormente, la escucha se adapta –por necesidad o instinto– tanto a las propiedades espacio-temporales como a las condiciones circunstanciales del fenómeno percibido, lo cual significa que el fenómeno audible puede ajustar la escucha, por decirlo de algún modo. Por lo tanto, en lo que a música respecta, las cualidades espacio-temporales del fenómeno sonoro propician y articulan el enfoque particular para su percepción.

Si asociamos la conformación de un contexto musical desde la escucha con la conformación de una escena, entendida como un entorno espacial fenoménico, entonces las condiciones de percepción del fenómeno audible tienen un papel fundamental en ello. Además, si dichas condiciones perceptivas dependen en buena medida de las propiedades y características presenciales y evolutivas de aquello que se escucha, entonces la escena será configurada por las cualidades particulares del fenómeno físico. En pocas palabras, se gestará una simbiosis entre el aspecto cualitativo de la escena y las cualidades mismas del fenómeno percibido. Lo significativo de esto es que diversos planteamientos musicales pueden desarrollar diversos planteamientos perceptivos, los cuales conformarán y proyectarán simultáneamente una escena específica. Por ejemplo, el contexto y el entorno de la escucha pueden injerir significativamente en la conformación de dicha escena a través de situaciones particulares de la experiencia auditiva-musical, como pueden ser la escucha en vivo o desde una reproducción, si es un concierto con interpretación presencial o música de tipo acusmática, si se usan auriculares –incluyendo el tipo y la calidad de éstos–, si el espacio es abierto o cerrado, etc. Cada situación propiciará contextos de escucha particulares que podrán involucrar al escucha a partir de modos diversos de subjetividad, logrando en su conjunto la conformación de lo que llamamos escena. Una escena, como podrá deducirse, muy particular al contexto general de lo que se escucha –el entorno físico– y a la atención y procesos cognitivos del que escucha –el entorno psíquico–.

Por lo tanto, esta conformación y proyección cualitativa simultánea del fenómeno sonoro a través de la percepción conlleva de modo inherente propiedades físicas con un amplio potencial de estímulo para quien escucha. Dicho estímulo, desde luego, es el resultado del contacto análogo que la percepción establece entre el fenómeno audible y una gama compleja de contenidos y energías psíquicas relacionadas con la experiencia, la memoria y la imaginación, así como posiblemente con aspectos psíquicos de orden ideológico. Estas configuraciones psíquicas, por llamarlas así, representan una subjetividad potencialmente abierta al establecimiento de conexiones con un entorno inmediato a través de la percepción. El vínculo entre lo físico y lo psíquico que conforma el acontecer perceptivo es, entonces, una atención que puede entenderse como la escena en la música.

Dada la relación cualitativa entre lo que estamos designando como escena y el fenómeno físico del sonido, cabe destacar que la variabilidad de las características que conformen y articulen dicha escena –esto es, sus cualidades espacio-temporales– harán de ésta una experiencia cualitativamente variable. En otras palabras, el proceso perceptivo de un planteamiento sonoro específico otorgará a la conformación de la escena una cualidad específica. Polarizando las posibilidades con el fin de la comprensión, podemos decir que dichas cualidades escénicas musicales pueden ir desde el objeto abstracto conceptual o formal hasta la experiencia de un acontecer físicamente más concreto. Esto quiere decir que la escena puede ser de orden predominantemente intelectual, esto es, una escena que resulte de la abstracción del fenómeno audible llevado a la estructuración mental, a un simbolismo cercano a la escucha semántica de Chion (1994); o también puede ser una escena donde el fenómeno en sí se sostiene en la escucha atenta por sus cualidades físicas: por su constitución energética y sus proporciones de cambio, por ejemplo, cercana a la cualidad de la escucha reducida de Schaeffer (Chion, 1994; Schaeffer, 1988). Estas son escenas fundamentalmente distintas, una estimula la decodificación y la estructuración mental mientras que la otra despierta una sensación de contacto con lo que acontece. Entendido desde otra perspectiva, en una escena se ejercen formas de control a partir de lo conceptual e ideológico mientras que en la otra pueden acontecer vínculos psíquicos y

físicos esenciales donde la razón discierne sin ser el objeto mismo de la experiencia. Una apela al mundo abstracto del símbolo mientras la otra configura un acontecer de flujo de energías donde el entorno y la escucha se funden. Nuestro interés perceptivo-creativo se dirige hacia la segunda.

#### **4.5 La escena como acontecer (de la escucha)**

Es importante destacar que, siendo el fenómeno sonoro uno de orden espacio-temporal, la cualidad de la escena que propicia es activa. Pero para que esta escena tenga lugar es necesario un fenómeno perceptivo paralelo, una escucha que transite y evolucione a la par y en atención a lo que suena. Así, las trayectorias paralelas de ambos fenómenos pueden llegar a convergir y continuar como una misma desde la escucha abierta, esto es, desde una escucha que no proyecta al individuo en lo que percibe sino que lo abre a una afectación del fenómeno percibido a través de sus atributos. Esta escucha, libre en buena medida de mecanismos de descodificación y de prejuicios rígidos de orden estético, posibilita la conexión entre la objetividad de un estímulo sensorial y la subjetividad relativa al ámbito interior del escucha. En otras palabras, se abre un campo de afectación entre los ámbitos físico y psíquico. Desde este planteamiento, dicho vínculo es el que conformará la experiencia musical, la escena de la música.

El campo de afectación recién mencionado, resultado de una escucha abierta y activa, nos sitúa en un ahora desprovisto de la necesidad de apoyo tanto de un pasado causal como de un futuro consecuente. Así, la memoria deja de constituir un artilugio para la estructuración abstracta y pasa a ser parte integral del flujo continuo de la experiencia. En tal caso, el presente deja de ser un mero punto de transferencia entre pasado y futuro, expandiendo sus fronteras y abarcando una experiencia de tipo fontal. Pasado y futuro se convierten, si se quiere ver así, en recuerdo y misterio respectivamente.

Este acontecer de simultaneidades físicas y psíquicas, capaz de establecer una experiencia de tipo musical, es lo que podemos comprender como escena. Desde luego que esto no deja de ser una

conceptualización, una idea que describe un fenómeno complejo. Sin embargo, los conceptos son también los que pueden modificar o suplantar otras concepciones. Los conceptos pueden, igualmente, ayudar a modificar esquemas y procesos perceptivos para que, paradójicamente, los fenómenos puedan ser vividos desde la experiencia inmediata en vez de ser pensados fuera del fenómeno aconteciendo.

#### **4.6 El silencio de la escucha**

Frecuentemente se habla del silencio en relación con la música, aunque las referencias que se hacen suelen ser de poco alcance, vinculadas principalmente al ámbito de la interpretación musical. Y aunque estas referencias en ocasiones vienen cargadas de connotaciones filosóficas, o místicas inclusive, en principio hacen alusión al silencio como un elemento de la música, como necesaria alternancia y como punto de partida de lo que suena. El silencio, por tanto, queda finalmente delimitado como pausa o ausencia.

La consideración del silencio es complicada. Su referencia puede darse en sentido literal o figurado. De hecho, quizá parte importante de su complejidad derive de la confusión entre estos. Por un lado es ya sabido que el silencio como ausencia total y absoluta de percepción de sonido es una imposibilidad, por lo menos para alguien con una audición promedio. Por el otro, las connotaciones del término son de gran variabilidad. Por ejemplo, guardar silencio puede querer decir tanto dejar de hablar o producir sonido como bajar el volumen de éste. Sin embargo, cualquiera que sea el caso, resulta evidente que la intención es acercarse a la nulidad de la actividad audible. Se podría sugerir que la idea común que impera es la del silencio como ausencia, y como tal, una ausencia que paradójicamente se hace presente a través de su identificación y contraste.

Esta noción del silencio como cese de actividad se relaciona con cierto ideario musical fundamentado precisamente en la identificación de sucesos definibles, donde uno de sus

referentes importantes es la acción e inacción del músico-intérprete, quien así articula dichos sucesos. De este modo, lo que se denomina silencio es un elemento formal que funciona dentro de una estructura musical particular. Así, el suceso musical incluye al silencio como entidad que, al aparecer y desaparecer, contribuye en la articulación de una gramática, de un sentido o de alguna estructura de orden conceptual. El silencio es aquí algo concreto y objetivado, una entidad definida. Si el silencio es reducido a un factor de orden estructural, la cualidad misma del suceso musical y la experiencia perceptiva que suscite estarán condicionadas precisamente por ello. Es importante señalar que las estructuras articuladas así son principalmente el resultado de las relaciones establecidas entre elementos audibles, las cuales tienden a la conceptualización formal a través de lo escuchado.

Desde una perspectiva más cercana al acontecer del fenómeno físico, el silencio adquiere una dimensión distinta: una presencia activa impregnada por el sonido, como la energía que recorre y transforma un cuerpo. Visto de otra manera: el silencio comprendido y sentido como campo fértil desde el cual la experiencia surge, no como un cese de actividad y elemento estructural. Pauline Oliveros (2005) lo describe así:

La relación sonido/silenció es simbiótica. Sonido y silencio son relativos entre sí. Las relaciones temporales pueden ser instantáneas o muy prolongadas. El escuchar sonidos significa escuchar silencios, y vice versa (p. 14).

Este cambio cualitativo de la experiencia tiene que ver tanto con el contexto planteado por la música misma desde su concepción como con la recepción de ésta. En una escucha propensa a dejarse tocar y afectar, lo que suena se mantiene en relación simultánea con su origen: el silencio de la escucha. Este silencio, ajeno a concepciones comunes delimitadas por la nulidad, es uno de receptividad y vulnerabilidad. Así, más que ser dos estados excluyentes y alternantes, el sonido y el silencio pueden conformar una proporcionalidad cambiante. Pero para esto se requiere, como ya se dijo, que el mismo planteamiento musical sea concebido desde esa escucha abierta y no desde la proyección discursiva. Desde dicha proyección discursiva, la atención configura un proceso perceptivo de captación de significados donde la propiedad cualitativa del silencio es

primordialmente simbólica. En el planteamiento de la escucha abierta, la atención es receptiva a la cosa en sí, esto es, al aspecto cualitativo del fenómeno físico, suscitando estímulos y correlaciones análogas de orden psíquico. Relacionado con esto, Jean-Luc Nancy (2002) hace una descripción con singular claridad y alcance:

Debemos abrirnos a la resonancia del ser o al ser como resonancia. El silencio aquí debe de entenderse no como una privación, sino como una disposición a la resonancia: como en una situación de silencio perfecto, en donde podemos escuchar resonar nuestro propio cuerpo, nuestro aliento, nuestro corazón y toda su caverna estrepitosa (p. 44).<sup>22</sup>

Visto desde dos perspectivas generalmente separadas, la escucha de la música y la del entorno, Rocha Iturbide (2017) asevera que el silencio ha sido poco desarrollado como parámetro musical, “tal vez por culpa de la naturaleza lineal de la escucha de obras que tienen un principio y un fin, ya que tan solo el silencio nos parece indicar su conclusión” (p. 112). Sin embargo, dice:

En el paisaje sonoro circundante, en cambio, aunque no exista un silencio total, sí existen momentos de calma en donde casi no hay sonidos, y es gracias a ellos que surge la posibilidad de anhelar y desear escuchar los sonidos que se aprestan a venir (p.112).

Esta simultaneidad donde sonido y silencio coexisten revela un contexto audible, una escena digamos, donde ambos son parte de lo mismo en grados variables de proporcionalidad. Este es un contexto o escena activa donde no sólo el silencio se torna sonido y viceversa, sino que sonido y silencio se contienen mutuamente. La obra *La herida revelada* para voz y flauta bajo (2020, Apéndice G) es un ejemplo representativo de un contexto así, donde las sonoridades parecen provenir de un origen que subyace en ellas, donde sonido y silencio coexisten en una relación sutil pero fundamental para el contexto musical.

---

<sup>22</sup> La cita de Nancy proviene de Rocha Iturbide (2017, p. 111).

#### 4.7 La escena como ámbito creativo

Si la consideración de la escena en la música, como se ha venido planteando, surge de una correspondencia entre los ámbitos físico y psíquico, esto es, entre el fenómeno audible y los procesos cognitivos de su recepción, no es difícil encontrar la relevancia de todo ello para la cuestión creativa. Si la escucha –como ese momento de correspondencia en que acontece la escena– puede configurarse por el planteamiento musical, es también a partir de la perspectiva perceptiva que pueden surgir posibles enfoques o encauzamientos musicales. El imaginario, en este sentido, guarda una correspondencia estrecha con los fenómenos físicos a través de los procesos perceptivos, incluyendo las respuestas o movimientos análogos de orden afectivo y psicológico. Pero así como la percepción de fenómenos físicos puede encontrar correspondencias psíquicas, los planteamientos psíquicos, en tanto a sus cualidades constitutivas y evolutivas, pueden encauzar una manifestación análoga en el ámbito de lo físico. En el caso particular de nuestro tema, dicha correspondencia encuentra su manifestación en el sonido y la creación artística musical.

La escena, entonces, además de ser el resultado de procesos perceptivos, también lo puede ser de procesos creativos. Por lo tanto, la escena en la música puede funcionar en ambos sentidos, siendo recepción y emisión simultánea, como momento de emanación continua entre un ámbito y otro. Por lo tanto, esta escena no es solamente el resultado de una escucha, sino que *es* la escucha de las correspondencias que transitan en ambos sentidos. La escucha del silencio y sus posibilidades, de su acontecer creativo, de la impregnación de espacios internos y externos, de una poesía, si se quiere, que se dice viviéndose.

La escena, como el punto de encuentro entre fenómenos de orden físico y psíquico a través de la escucha, tiene un papel de gran relevancia para los planteamientos creativos que buscamos proponer y sustentar. Estos planteamientos, fundamentados en lo tratado anteriormente sobre el contexto sonoro y su consideración formal y temporal, son precisamente el resultado de configuraciones imaginativas e intuitivas provenientes de una atención abierta a las cualidades



espacio-temporales del fenómeno audible. A la vez, dichas configuraciones son escenas particulares que resultan de procesos creativos de naturaleza espontánea, los cuales entran en contacto directo con las cualidades activas de la psique y encuentran manifestación fenoménica a través del sonido. En el contexto creativo y sus procesos, la escena es el acontecer de esas configuraciones, el espacio que se abre y habita el tiempo de la imaginación perceptiva.

Los contextos en los que esa escena puede acontecer son diversos. Por ejemplo, puede ser en una situación privada donde dicha escena es registrada, ya sea por medios electrónicos o de manera gráfica, incluyendo algún tipo de escritura. Además, los registros pueden estar dispuestos de modo abierto o cerrado en cuanto a sus características formales e interpretativas. Así mismo, la escena puede acontecer en el ámbito público, a través de improvisación o creación en vivo, por ejemplo. De hecho, la práctica de la improvisación libre puede implicar una escucha atenta y creativa donde el mismo acto perceptivo muestra las posibilidades que abren las cualidades espacio-temporales de lo escuchado, independientemente de sus cualidades formales estéticas. Sobre la multidimensionalidad de la escucha, Pauline Oliveros (2005) dice: “Estamos prestando atención a más de un flujo de sonido, en paralelo o simultáneamente, así como discerniendo la dirección y el contexto” (p. 15). Esta dinámica de escucha creativa o multidimensional puede darse igualmente en la experiencia creativa en solitario, donde la escucha imaginativa de un contexto sonoro particular estimula la creatividad en el sentido de las posibilidades que dicho contexto ofrece o deja vislumbrar.

Cualquiera que sea el caso, la escena es la manifestación creativa espontánea de la coexistencia de los planos físico y psíquico, los cuales se vinculan por una atención abierta a la captación y sensibilización de los relieves activos en cada plano.<sup>23</sup> El flujo y reflujo de esos planos de energía materializan la experiencia por medio de dicha atención, la cual abre la conciencia al acontecer y su propensión, esto es, tanto a los fenómenos psicofísicos como al discurrir temporal, partiendo de sus cualidades inherentes y su potencial. En el caso de un planteamiento como el que aquí abordamos, la exposición y tratamiento del sonido como fenómeno físico de carácter matérico

---

<sup>23</sup> De la atención abierta hablaremos más detalladamente en el siguiente capítulo.

conlleva su propias aproximaciones en lo que a la temporalidad y el cambio respecta, siendo éstos propensos, como ya se trató anteriormente, a exposiciones más prolongadas y cambios de tipo transicional, con el fin de establecer contextos sonoros que inciten la atención hacia sus propiedades espacio-temporales. A partir de ahí es que se pretende establecer los vínculos fluidos con el imaginario profundo, esto es, con ciertos elementos de la psique relevantes al individuo en ese momento.

Para su práctica de la escucha profunda, Pauline Oliveros (2005) explica así la relación psicofísica con la percepción del sonido:

Estos ejercicios tienen la intención de **tranquilizar** la mente y llevar la conciencia al cuerpo y a la circulación de sus energías, así como de promover la actitud apropiada para extender la **receptividad** al continuo espacio-temporal completo del sonido (p. 1).<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> El énfasis en las palabras es de la misma Oliveros.

## **5. La creación musical como proceso análogo de una atención abierta**

*La inspiración es una recepción. El poeta recibe algo y lo transmite. Recibe oyendo. Previo al oír, hay una escucha. La escucha es lo que le permite al poeta tener algo que decir.*

(Maillard, 2014, p. 39)

## 5.1 Salida del modelo sistemático de representación

La composición musical, así nombrada, tiene que ver principalmente con la elección y arreglo de materiales preexistentes, denominados musicales a partir del aval de una tradición enraizada culturalmente e institucionalizada. Las metodologías que de ahí derivan, sistematizadas buena parte de ellas, conllevan un trabajo de imposición de modelos de orden formal sobre una realidad física que se ve sometida por la representación ideal o conceptual. Además, estos modelos portan afectaciones particulares que, a la vez de establecer y continuar una tradición, sirven a su legitimación.

Desde que la música ha sido manifestación matemática del cosmos con los griegos, hasta sus derivaciones lingüísticas y formularias cercanas al ideal de la ilustración, la mecánica de la música se ha desarrollado bajo la premisa de la funcionalidad. Aunque evidentemente estos mecanismos han echado mano de la fisicalidad del sonido de muy diversas maneras, inclusive de modo explícito en ocasiones, dicha perspectiva se ha mantenido generalmente subordinada al aparato funcional de la composición. En estos casos, el proceso composicional que se manifiesta con el establecimiento de relaciones y estructuras, no es mucho más que la implementación de un trabajo de orden intelectual fundamentado en ideas, conceptos o formas preestablecidas. En relación con esto y su origen en la antigua Grecia (por lo menos), Hugo Mujica (2018) escribe:

Para comprender la naturaleza, lo mismo que a sus dioses, el griego pasó de lo concreto a lo ideal, a la proporción, y a esa proporción, a ese orden, a esa definición, llamará *belleza*. Es siempre el mismo e idéntico movimiento de depuración del espíritu sobre lo percibido por los sentidos: la abstracción, la idealización. Es la retención del flujo de la vida en la unidad de la idea, del mar en el dique (p. 51).

Ciertamente es difícil concebir alguna alternativa o modo distinto de organizar aquello que llamamos música, especialmente si la asociamos con la expresión o el símbolo de un *algo* que se encuentra más allá de sí misma, con relativa independencia. En otras palabras, si la música es

entendida *a priori* como representación codificada, como idea, esto quiere decir que su origen es menos el acontecer mismo de una experiencia y más una organización mental predeterminada, parcial o totalmente. Por lo tanto, podría entenderse que la música como tal es una especie de traducción o codificación de algo más, sean estructuras abstractas del pensamiento o planteamientos surgidos de la memoria imaginativa. Desde esta perspectiva, la función de la música sería la de vincular una mente emisora con una receptora. Esto, desde los modelos básicos de comunicación, es simultáneamente representativo del mensaje y el medio, ambos relevantes a partir de la codificación. Los modelos de configuración y comprensión musicales representan un acondicionamiento del fenómeno sonoro a elementos o unidades predisuestas a una lógica de construcción tanto gramatical como semántica.

De nueva cuenta hacemos énfasis en la injerencia de la cualidad lingüística, ya que la gran sofisticación del lenguaje, aunada a la relevancia funcional que tiene en la vida y pensamiento de las personas, conlleva la posibilidad de traslape y confusión entre la palabra y aquello que nombra. La palabra que designa algo no sólo representa la cosa en lo particular, también lleva consigo *la idea* que tenemos de lo que esa cosa *es*. De esta manera definimos, delimitamos y categorizamos asignando una identidad. La palabra, con su carga significativa, puede así llegar a ubicarse por encima de la cosa nombrada, suplantando su particularidad con la generalidad de la idea o concepto. Lo que deriva de esto es la tendencia del concepto a desprenderse de aquello que lo originó. Es así como el lenguaje, y por extensión el pensamiento, pueden llegar a girar en torno de sí mismos, debilitando su vínculo con la realidad empírica. Esto nos remite a un tema filosófico desarrollado por Clément Rosset (1939\*), el tema del doble, en el que aborda la duplicidad de la realidad y sus subsecuente abstracción a la generalidad. Dice Rosset (2007) que “la sombra del doble, omitiendo la realidad de los objetos particulares, se apoya sobre el hecho de la existencia en general” (p. 18). La asignación de identidad a través de la palabra y los conceptos, desde el ámbito ideal, provoca una especie de duplicidad, en este caso del evento sonoro escuchado en un contexto musical, generando otro suceso en paralelo que es la organización mental de aquello que se escucha. Así, el doble de la estructura en abstracto se superpone al fenómeno particular, asignando igualmente características generales y delimitadas a

su devenir singular. “La duplicación elimina el conjunto de sus modelos, condenando así a toda realidad a una condición invisible” (p. 19). Esta duplicación, sostiene Rosset, esta “representación perfecta” (p.20) es la manera de acercarnos a la realidad que no podemos observar de otro modo: “Imposibilitando la representación de lo real, el doble es una vía de acceso privilegiada al sentimiento de lo real” (p. 20).

De modo similar que con el lenguaje y el pensamiento, el suceso musical así concebido es una representación, no el fenómeno que lo origina. Y aunque esta representación articula un fenómeno musical en sí, existe una brecha que lo separa de la experiencia original. Sin embargo, ¿qué sucedería en la música si desarticuláramos, aunque sea parcialmente, esa duplicación abstracta que sucede paralelamente al acontecer real del fenómeno sonoro? Hasta qué grado es posible realizar esto, no sabemos, pero intuimos que la contextualización del acontecer sonoro y su percepción, al margen de patrones formales que apelan al pensamiento lógico-racional, pueden procurar una cercanía más concreta, más tangible digamos, que si bien no elimina el proceso de la duplicación al que alude Rosset, sí puede reducir su nivel de representación simbólica general y acercarnos al acontecer fenoménico concreto. Ello implica una disposición y un empeño particular por parte del escucha, desde luego, sin embargo, el contexto sonoro y la percepción que éste incite son fundamentales para poder lograrlo. Ahí es donde los procesos creativos deben adecuarse a aquello que se busca crear: a las cualidades directas del fenómeno y al impulso espontáneo de una música que busca ser captada desde su energía, desde la sensación de materialidad que puede conferir. El proceso creativo no puede ser entonces distinto, debiendo configurarse como una escucha en sí mismo, como una atención abierta a los influjos de lo físico en lo psíquico, y vice versa, que van sugiriéndose a sí mismos a través de la propensión misma de la música que se está gestando, independientemente del contexto creativo específico (en vivo o en privado, con o sin registro, etc.).

Si el arte musical se entiende como una forma de comunicación que se realiza a través de signos representativos, entonces el requisito funcional del mensaje codificado parece lógico, y lo es partiendo de dicha premisa. Pero si regresamos al origen de este supuesto, despojando los

requerimientos que de ahí derivan, y pensamos alguna alternativa, nos encontraremos ante la posibilidad de una música constituida como experiencia en sí y no como el registro de una representación sustentada principalmente en el pensamiento analítico y la memoria. Una posibilidad entre otras, seguramente, pero una capaz de replantear el modelo vinculante de la música y la escucha a partir de procesos creativos con fundamento en una percepción consciente y abierta.

Esta desarticulación y consecuente replanteamiento del acontecer musical desestabiliza muchas otras nociones que han echado raíces profundas a través de los siglos. Por ejemplo, la ya mencionada necesidad de delimitar los materiales sonoros para hacerlos distinguibles a la percepción, accesibles a la comprensión y combinables para la implementación de una sintaxis y posible gramática musicales. De esta necesidad se desprenden a la vez otros supuestos, como la segmentación escalar de alturas y la combinatoria posible que de ahí emerge, los cuales han configurando toda una cultura musical. Sin embargo, el replantear la música como experiencia en sí conlleva replantear buena parte de estos supuestos por el solo hecho de que, no siendo considerada ya como un medio estrictamente representacional, la necesidad de la codificación como fundamento organizacional queda excluida o pasa a un plano secundario. Así mismo, la representación como forma de medición del fenómeno se torna igualmente innecesaria. A partir de esto se diluyen los requisitos previos de lo que los sonidos musicales son o deben ser, el espectro sonoro musical se amplía y el sonido pasa a comprenderse más como energía física directa y menos como símbolo. Además, el mismo enfoque hacia el proceso creativo se puede ver transformado de fondo.

## **5.2 Música como experiencia**

*No tenemos un cuerpo, somos corporales o, más aún, lo vamos, lo estamos siendo y haciendo. Lejos de ser un sustantivo, la corporeidad es verbo: es el incorporar, corporizar vivencias que se*

*van plasmando carne, huellas, latidos... unidad psicofísica que  
genera al que soy.*

*Al que voy siendo.*

(Mujica, 2018, p. 53)

Ciertamente se podrá argumentar que la escucha de una música compuesta bajo los parámetros de la representación es en sí una experiencia. Desde luego, de un modo u otro, toda representación y su captación implican algún tipo de experiencia. Sin embargo, no es ese el planteamiento que nos interesa abordar y desarrollar –el de una experiencia resultado de una representación, o vice versa– sino el de la obra musical concebida como experiencia. Además de los aspectos cualitativos potencialmente distintos para ambos casos en relación a sus características espacio-temporales, la diferencia entre una música de la representación y una de la experiencia se hace evidente en los procesos perceptivos y cognitivos que puedan suscitar.

Hablamos entonces del acto creativo como el fenómeno del acontecer que deja plasmada la experiencia, ya sea en una hoja, en una grabación o en la memoria, de tal modo que la reproducción posterior, en caso de existir, será la de la experiencia misma, la cual podrá ser recibida como tal por el escucha. La música, si se quiere, como experiencia del mismo acto creativo, como experiencia de escucha más que de proyección. Considerando la epígrafe de Mujica, lo podemos entender como un planteamiento creativo a partir de *ser la escucha*.

Cada planteamiento lleva implícito sus propios requisitos e implementaciones, y tanto los resultados materiales y formales como los procesos perceptivos de su recepción dependerán del enfoque de cada uno, esto es, de la elección, conformación y evolución de las sonoridades. Ya hemos hablado de cómo la percepción puede ajustarse a los requisitos cognitivos que el acontecimiento exija desde su conformación cualitativa. Una articulación musical representacional, apoyada en codificaciones simbólicas, conlleva esquemas de captación



distintos a los de un acontecer fenoménico sustentado en sus cualidades físicas. En la perspectiva musical aquí planteada, esto se evidencia en las cualidades espacio-temporales del sonido, materializadas y gesticuladas en las técnicas instrumentales y plasmadas en la notación requerida. Todo ello articulando una atención particular al fenómeno acústico, experimentado como el surgimiento continuo de energías sustentadas en el imaginario y vinculadas a la percepción.

Para este planteamiento creativo y perceptivo, el requisito constante es el de una atención a través de la cual los ámbitos físico y psíquico puedan entablar una conexión estrecha y recíproca. Esta conexión se logra a partir de una actitud perceptiva abierta al reconocimiento de las energías inherentes al fenómeno sonoro, así como a su potencial de estímulo y afectación.

En su tratado sobre pintura china premoderna, Jullien (2009) cita algunos registros críticos que describen la experiencia del acto creativo en relación con la tradición taoísta, observando que

[...] a diferencia de un modo de pintar basado en habilidades, la intencionalidad del pintor se revierte a la fase primordial de la fuente indiferenciada para reconectar con el gran proceso por el cual los seres y las cosas se crean y se transforman (p. 22).

Esta descripción es cercana en esencia a nuestro planteamiento de una música como experiencia, para la cual es fundamental el vínculo con ese proceso gestacional y transicional. En cuanto a la apertura en atención y percepción, dice Jullien que “la pintura se abre en el secreto del mundo, permitiéndole aparecer” (p. 23). La apertura da cabida a aquello que no se encuentra presente en la proyección característica de planteamientos lógico-rationales. Y en relación a ello dice que “la pintura se concebirá en términos de una lógica *taoica*, ya no *mimética*” (p. 23). Una lógica taoica, esto es, del curso de la vida, del fluir y la propensión de sus fuerzas.

### **5.3 Cambio de perspectiva creativa**

El cambio en la perspectiva creativa aquí referido no implica sólo un cambio de estrategia organizacional. No se busca el desarrollo de metodologías o sistemas compositivos que reordenen materiales y procesos establecidos, así como tampoco la ampliación de un catálogo que introduzca nuevas sonoridades y técnicas instrumentales o tecnológicas. Lo anterior nos mantendría ubicados sobre los cimientos que han dado soporte al quehacer musical occidental desde hace siglos. Aunque no buscamos reemplazar estos cimientos, tampoco los consideramos los únicos posibles. Después de todo, fueron construidos desde contextos culturales específicos, configurados a partir de sus intereses, creencias y necesidades particulares.

Se trata entonces de un cambio de perspectiva sobre la música, sus atributos y los procesos implícitos, tanto creativos como perceptivos. Este cambio de perspectiva implica, entre otras cosas, una *recontextualización* del fenómeno musical y, en consecuencia, una *reconfiguración* de implementaciones formales, técnicas y perceptivas. Una recontextualización que replantee y poetice la noción de lo que el fenómeno musical puede ser, así como una reconfiguración de los modos de comprender y articular las diversas cualidades que lo conforman. Nos parece que todo ello se gesta desde la *atención*, particularmente desde lo que puede entenderse como una atención abierta, donde poetizar la percepción de un objeto o fenómeno es emanciparlo de referencias y funciones que lo delimitan y condicionan. Dicha emancipación otorga a la experiencia creativa-perceptiva cualidades cercanas a lo onírico, donde las imágenes y los fenómenos adquieren sus características físicas y temporales, apartándose de las funciones referenciales y utilitarias.

En lo abierto  
cada obra manifiesta  
lo incontenible.

No cerrándose sobre sí  
abrazando la finitud, desdice la identidad;  
abriéndose, testimonia lo infinito,  
taja la diferencia.

(Mujica, 2007, p. 185)

“Lo incontenible” que refiere Mujica, es aquello que no cabe en las categorías predisuestas del entendimiento, las cuales condicionan la percepción de la realidad. Lo que escapa a las categorías se constituye por complejidades activas, inestables porque cambian al objeto-fenómeno desde su interior, en vez de delimitarlo y fijarlo en su generalidad para su manipulación externa. Por ello, esa apertura “desdice la identidad”. Una acción creativa musical que desdice la identidad requiere de aproximaciones al margen de los procesos de vinculación de elementos musicales cerrados en sí mismos, incluyendo sonoridades complejas que de algún modo se encuentren delimitadas, lo cual nos remite a la noción de objeto sonoro, por ejemplo. Dichas aproximaciones deberán concordar con la cualidad cambiante y transicional del fenómeno, con su ya mencionada indiferenciación, a la que también alude Mujica en la cita. Esta perspectiva creativa, como hemos venido mencionando de un modo u otro a lo largo del presente trabajo, se constituye desde y se articula hacia la atención al fenómeno sonoro y sus cualidades intrínsecas, tanto constitutivas como evolutivas. Una perspectiva, entonces, en dos sentidos.

#### **5.4 Atención abierta: ámbito creativo en dos sentidos**

La noción específica de atención abierta a la que nos referimos proviene del poeta y ensayista Hugo Mujica. En su texto homónimo, un ensayo poético (2014, pp. 19-25), opone dos posibles modalidades o actitudes perceptivas: una que permite la afectación de las cosas y los fenómenos en sí, mientras que la otra es guiada por la funcionalidad y la proyección del yo. En la primera actitud, la que nos interesa aquí, el acontecer se percibe libre de connotaciones y referencias añadidas que apoyen el reconocimiento, faciliten la catalogación y propicien alguna forma de funcionalidad o finalidad. Esta es una percepción que se abre a la afectación de lo otro en vez de la imposición del cúmulo de experiencias, conocimientos y creencias que conforman una identidad que filtra, analiza y da sentido al acontecer, reflejándose en él. Los enfoques

provenientes de ambas actitudes pueden ser comprendidos igualmente desde la perspectiva del acto creativo musical.

Mujica utiliza como ejemplo el internarse en un bosque (2014, p. 20), donde existe la posibilidad ya sea de abrir los sentidos en una experiencia envolvente o de calibrar la vista en reconocimiento de las riquezas materiales, monetarias o científicas que se puedan obtener. Por un lado está la experiencia vivencial que estrecha vínculos con el ámbito personal de la imaginación y la psique, por el otro la experiencia analítica que aplica el conocimiento adquirido para la apropiación cognitiva inherente al re-conocer, lo cual implica el establecer distancia con lo observado.

Desde luego que estas perspectivas, la vivencial y la analítica, no son excluyentes. Sin embargo, la inclinación o tendencia preponderante hacia alguna establece una diferencia significativa capaz de contextualizar la experiencia. Esta contextualización, al ser un referente primordial para la percepción y su potencial de afectación, se convierte igualmente en un modelo de producción y de creación. En el caso de la atención abierta, dicho modelo no es esquemático sino procesal: evoluciona de modo transicional guiado por el impulso inicial y constante que lo gesta y lo transforma en cada momento.

En principio, una atención abierta, más que disponer de elementos y componentes ya aprendidos –conocidos y reconocidos– percibe y se deja conocer. Si el conocimiento consiste en apropiarse cognitivamente de una cosa o fenómeno adjudicándoles una identidad o definición a partir de lo que ya sabemos, entonces el dejarse conocer es abrirse a lo que lo otro tiene que decirnos mostrándose. En este sentido la atención abierta es una escucha activa, no una designación discursiva. Desde ahí se establece una apertura que propicia la afectación y desarticula el dominio de la razón que impone su saber.

Concretamente en el ámbito creativo musical, el vínculo de la afectación puede lograrse a través de la escucha activa, la cual implica una apertura perceptiva a las propiedades físicas del

fenómeno sonoro y al contexto particular que este suscita. Los procesos cognitivos relacionados a esta apertura perceptiva deberán conformarse y articularse en base a las cualidades particulares del fenómeno global, a diferencia de una postura analítica desde la cual se ejercen la disección y catalogación. De igual modo en que esta escucha activa nos acerca a una comprensión constitutiva del fenómeno físico sonoro, las cualidades implícitas en los procesos propios de esta receptividad pueden aplicarse al acercamiento y la captación cualitativa de los fenómenos psíquicos. Estos fenómenos, manifiestos en el imaginario profundo, comportan cualidades que remiten a propiedades matéricas y de movimiento de la realidad física.

La afectación desde la experiencia perceptiva, así como las manifestaciones propias de un imaginario emancipado del dominio de la identificación y de la postura analítica-referencial, conllevan movimientos, concentraciones, dispersiones, expansiones, contracciones, texturas, relieves y densidades, entre otras cualidades, que evidencian un mundo psíquico impregnado del mundo físico. Es a través de esas cualidades que las realidades tanto psíquica como la del fenómeno físico pueden vincularse análogamente. Dicho de otro modo, tanto la realidad física del sonido como la realidad psíquica del individuo son manifestaciones de energía, y es a través de sus descripciones en el plano físico que las similitudes cualitativas entre ambas se evidencian.

Sin embargo, mientras los procesos cognitivos implícitos en la percepción estén en función del reconocimiento y la catalogación, de la identificación y el análisis, las energías y cualidades mencionadas serán reducidas a representaciones simbólicas cuyo potencial de afectación radicará más en lo referencial que en sus propiedades físicas inherentes. La atención es abierta cuando los procesos perceptivos se organizan en función de lo captado, de lo que es ahí y entonces.

En la anchura que la escucha dilata  
el temblor de la realidad  
resuena,  
  
su fondo rumoroso vibra:  
entona, da decires.

(Mujica, 2007, p. 84)

No es que las referencias sean inexistentes o que la razón se neutralice, pero cuando éstas dejan de dominar la experiencia y ser un fin en sí mismas se incita un acercamiento más elemental entre los mencionados ámbitos psíquico y físico. En ese momento es posible una afectación más directa, con menor intermediación de procesos cognitivos determinados por la captación cuantitativa, los cuales fijan y delimitan lo percibido. Cuando se logra percibir el fenómeno sonoro por sus cualidades espacio-temporales, se propicia un acercamiento capaz de estimular y organizar los complejos de la psique sin una fuerte mediación referencial.

La apertura perceptiva, que abre el confluir entre lo físico y lo psíquico, lleva implícita una dimensión creativa: tanto el estímulo y reordenamiento del ámbito interior a través del contacto con la alteridad, como la posibilidad del impulso creativo que ello propicia a través de la configuración de fenómenos físicos. En cuestiones propiamente musicales, esto refiere tanto a la escucha como a la creación.

## **5.5 La atención abierta como proceso creativo**

Toda música lleva inscrita la metodología composicional o creativa que la ha gestado. Así mismo, toda metodología lleva consigo una forma de atención que la anima. Las músicas resultantes de planteamientos preponderantemente racionales, por ejemplo, se conforman y presentan mostrando un vínculo análogo con los procesos de pensamiento a los cuales representan y que las articularon. Así mismo, trabajos musicales representativos de tradiciones o tendencias populares suelen evidenciar repeticiones formales o formularias relacionadas a una identidad que se busca mantener o al éxito que se desea obtener. Ya sean criterios e implementaciones composicionales basadas en el contrapunto, en progresiones armónicas, o en cualquier otro esquema o combinación de éstas, la metodología composicional se manifiesta en

los aspectos formales de la música, los cuales a su vez requieren y articulan una metodología para su percepción dedicada a la captación y comprensión de dichos criterios.

A partir de esta premisa, para que la música se evidencie como experiencia deberá estar gestada desde la experiencia misma. Una música desde la experiencia es la que resulta del vínculo estrecho del trabajo creativo con la vivencia en su inmediatez, al grado de fundirse en un mismo proceso. El trabajo creativo como experiencia en sí, no como representación, abre una gama amplia de consideraciones distintas a las tradicionales de la composición musical. Aunque desde luego no hablamos de una incompatibilidad –finalmente la intención es hacer música– es preciso comprender que cada enfoque se distingue por sus implicaciones, desde los aspectos cualitativos del sonido hasta las nociones de cambio relacionadas a lo formal. En consecuencia, los procesos perceptivos deberán ser propicios para cada planteamiento. Para el enfoque que aquí nos interesa y exponemos, esto significa abrirse a la captación de lo que se muestra y ofrece, a una percepción desasida de la finalidad, sin mediaciones funcionales o representacionales dominantes. Sin embargo, lo que se muestra y ofrece deberá también propiciar dicho encauzamiento perceptivo. Un planteamiento musical que, más allá de representaciones simbólicas, resalte las propiedades mismas de la materia temporal que lo constituye, incentivará una atención particular a esas propiedades.

En principio, una experiencia de esta naturaleza puede ser descrita así:

En la mirada desasida de sí, en la atención abierta, en lugar de percibir la realidad regidos y rigiéndola por nuestros intereses y deseos, la mirada suelta las ataduras que la ciñen a la voluntad, también a la simple razón, y se abre para dejar que le llegue el mundo, casi diría que se nazca en él. Callan las distinciones y se suspenden las apropiaciones: la percepción se expande acogida (Mujica, 2014, p. 20).

Esa mirada que se abre “para dejar que le llegue el mundo”, ese nacerse en el mundo es ya una acción creativa. Es la recepción como afectación, como estímulo que mueve y reajusta la cualidad constitutiva del receptor. Dicho reajuste se convierte en un catalizador de contextos en

potencia, incluyendo de tipo creativo-artístico. En esa atención y apertura es desde donde se puede articular el vínculo creativo entre los fenómenos físicos y psíquicos, la analogía desde cuyas energías se puede configurar un posible acontecer sonoro, el cual va gestando su propensión desde esa atención abierta, la cual capta lo que desde ella se va creando. Como proceso creativo, dicha propensión es la que articula el fenómeno sonoro-musical. Y lo que la atención capta son las mismas energías en su proceso de cambio y las posibles alternativas que plantea en su devenir. Desde ahí, la razón y la experiencia deciden o descubren, y lo hacen a través de una intuición impregnada del mundo psíquico. Al parecer aquí es donde se vinculan dos formas de pensamiento asociadas a la consciencia, una donde la atención del momento hacia la percepción de estímulos externos se sincroniza con una deliberación consciente. En su tratado sobre la consciencia, Antonio Damasio (2012) escribe que “la deliberación consciente, en términos generales, tiene que ver con decisiones que se toman a lo largo de extensos periodos de tiempo” (p. 271) por lo que “la deliberación consciente se trata de *reflexión sobre conocimiento*” (p. 271). En nuestro caso, tanto la razón como la experiencia desde la memoria constituyen la deliberación consciente, parte del proceso creativo que, desde la atención abierta, decide en función de la propensión captada del fenómeno sonoro-musical.

Este vínculo de la atención externa con una atención interna del pensamiento es necesaria para la gestación del fenómeno sonoro-musical desde nuestra perspectiva. La atención abierta a los fenómenos físicos es inmediata, mientras que la atención desde el pensamiento se dilata un poco más mientras explora, valora y decide. Esto hace del proceso creativo de la música uno donde ambos tipos de atención se encuentran en un estado constante y cambiante en su proporcionalidad. Sin embargo, es la atención abierta a la alteridad y sus afectaciones la que tiene preeminencia y finalmente inscribe su inmediatez en la experiencia del proceso creativo.

## **5.6 La creación musical como experiencia vinculante entre los ámbitos físico y psíquico**



Indudablemente la creación artística se sustenta de manera importante en la experiencia. Sin embargo, la experiencia se configura en buena medida a partir del modo en que se percibe, sea este instaurado por el hábito y la cultura o afinado por las características del contexto de la experiencia misma. Entonces podemos hablar de *modos de experiencia*, los cuales guían la vivencia perceptiva, se embeben en la memoria y articulan la imaginación desde la psique. Como ya hemos abordado a lo largo de varios capítulos y en relación a diversas formas de atención y de escucha, los registros de estos modos de experiencia pueden conformar mecanismos de tipo perceptivo-cognitivo, propiciando acercamientos particulares a diversos tipos de fenómenos a partir de experiencias previas, ya sea análoga o metafóricamente.

Al tratar sobre la experiencia, John Dewey (1980) habla de tipos de experiencia rudimentarios donde “las cosas son experimentadas pero no de tal manera en la que puedan conformarse en *una* experiencia” (p. 36). Habla de la distracción y la dispersión como impedimentos para dicha conformación (p. 36). Por otro lado, dice, “tenemos *una* experiencia cuando el material experimentado sigue su curso a plenitud” (p. 36). Es entonces cuando dicho material “se integra en uno y se encuentra demarcado de otras experiencias en el flujo general de experiencia” (p. 37). “Una experiencia así es un todo y lleva consigo su propia cualidad individualizante y autosuficiencia” (p. 37). Por lo tanto, la experiencia conlleva grados variables de involucramiento por parte del individuo, los cuales conformarán diferentes modos de experiencia que pueden ir desde lo indiferenciado hasta la afectación transformativa.

Cuando los modos de experiencia son representativos de un tipo de atención unidireccional, impositiva y cerrada, como lo puede ser una mirada funcional analítica, los mecanismos de percepción a su disposición estarán encausados principalmente por la perspectiva y funcionalidad requeridas. En estos casos, el registro de elementos distinguibles conformará la gama de información recopilada para luego ser estructurada funcionalmente bajo esos mismos preceptos. Por ende, la recepción de un evento de esta índole configurará un modelo de captación y comprensión particular a través del cual poder re-conocer tanto los fenómenos como las circunstancias, de tal modo que la información logre solventar las necesidades prácticas del

momento. Pero cuando los modos de experiencia provienen de una atención que se abre a la afectación por parte de la alteridad, se establece un vínculo activo entre los ámbitos físico y psíquico. De este modo, así como los procesos de percepción del individuo se configuran en relación con lo que percibe, su proceso creativo puede desarrollarse desde una propensión vinculante con la vivencia.

En el caso particular de la música, el establecimiento de vínculos entre las realidades física y psíquica incita el trabajo creativo desde un proceso abierto de flujo y reflujo de energías, suscitado por la evolución de la obra misma. La obra creándose desde uno, y uno desde la obra. Esto a diferencia de la implementación estructural de modelos ideales, aprendidos o desarrollados por el compositor.

El fluir entre estos ámbitos es, podríamos decir, una forma de inspiración, pero no como revelación de algo que se origina más allá de uno mismo, sino como apertura a lo que se muestra siendo a través de uno. Este fluir es, en palabras de Mujica (2007), “crear lo que no hubiésemos creado / si no se nos hubiera ofrecido” (p.19). Sobre la inspiración, de nuevo recurrimos a Mujica (2007):

Decimos inspiración  
intentando decir lo inasible  
del origen de la palabra poética,  
  
de ese soplo inicial que en ese inicio se retira,  
ese poema que dice  
su haberse escuchado,  
que se da de su haberse recibido.  
  
(p.21)

En este planteamiento de orden primordialmente cualitativo, los procesos perceptivos se sensibilizan a las características físicas inherentes al fenómeno que se gesta desde uno, propiciando la captación sensible de sus cualidades constitutivas y de cambio. Así, la carga

energética del fenómeno sonoro y su vínculo perceptivo con la materia se configuran como experiencia del acontecer, la cual se capta y procesa a partir de la atención que propician sus mismas cualidades en relación con las energías propias del ámbito psíquico.

### **5.7 Intuición-propensión en lugar de proyección-persecución**

La intuición tiene un papel fundamental en la configuración de procesos creativos desde la vivencia y la experiencia. Aunque un estudio sobre la intuición excede el propósito de nuestro tema, un acercamiento servirá para iluminarlo. A grandes rasgos, los procesos creativos apoyados significativamente en la intuición se conforman desde una activación generada por la proximidad e inmediatez al fenómeno y la experiencia. Según escribe Elizabeth Grosz (2008), “de lo animal es el arte, hasta el punto en que la creación, la consecución de nuevos objetivos no definidos directamente a través de lo útil, se encuentra en su esencia” (p. 65). La intuición, como habilidad cognitiva y perceptiva que logra prescindir del dominio de la razón, no es mero instinto, desde luego. Sin embargo se fundamenta en impulsos: impulsos informados por la experiencia y el conocimiento. Desde esa animalidad pronunciada como base del arte, nos acercamos al movimiento de intensidades inmediatas –sin mediación– que configuran la intuición. Con un sentido deleuziano, Grosz (2008) vincula dicha creatividad animal con las intensidades y propiedades que articulan la obra:

El arte es de lo animal. Proviene, no de la razón, el reconocimiento, la inteligencia, no de la sensibilidad humana única o de cualquiera de los logros mayores del hombre, sino de algo excesivo, impredecible, básico. Lo más artístico en nosotros es aquello más bestial. El arte viene del exceso, en el mundo, en los objetos, en las cosas vivas, que les permite ser más de lo que son, dar más que a ellos mismos, sus propiedades y cualidades materiales, sus posibles usos, más de lo que se hace evidente. El arte es la consecuencia de ese exceso, de esa energía o fuerza, que pone en peligro la vida en favor de la intensificación, en favor de la sensación misma—no simplemente por el placer o la sexualidad, como sugiere el psicoanálisis—sino por lo que puede ser magnificado, intensificado, por lo que es más, a

través de lo cual la creación, el riesgo, la innovación son abordados porque sí, por el cómo y el qué pueden intensificar (p. 63).

En el caso de la creación musical, y el nuestro en particular, la intuición a partir de la propensión inherente al fenómeno se instaura como alternativa a la persecución de un ideal. Mientras que en esta última los criterios compositivos de implementación y evaluación racional se fundamentan en la cercanía del resultado a un ideal preestablecido, el enfoque intuitivo desde la propensión del fenómeno se sustenta en la cercanía al fenómeno mismo. Para esto, un tipo particular de atención es necesario, una atención abierta a las fuerzas que fluyen desde la captación sensible y su discernimiento, donde la percepción no se ve nublada o condicionada por procesos abstractos que atiendan una implementación ideal.

La respuesta creativa al incentivo que el fenómeno sonoro ofrece recae en procesos asociados a la intuición. Se podría decir que estos son procesos relacionados principalmente al reconocimiento de intensidades, así como con la toma de decisiones en cuanto a su potencial: procesos que surgen del contacto con fuerzas que trascienden lo habitual y rutinario. En términos generales, son procesos que consisten en la generación de estímulos que plantean circunstancias particulares, las cuales requieren de decisiones en el corto plazo. Esta inmediatez, tanto en la experiencia vivencial del estímulo como en la toma de una decisión *desde* el contexto originario de esa experiencia, se vincula de modo sustancial con el enfoque creativo que aquí exponemos. El proceso en cuestión presenta un intercambio fluido donde lo experimentado y la decisión son la continuación y la modificación simultánea que garantiza que el proceso mismo no se agote.<sup>25</sup> La relevancia metodológica implícita en dicho proceso es significativa, ya que se presenta como un proceder desde la experiencia a través de la percepción y la intuición, no como imposición formal de orden racional que obedece criterios externos a la vivencia.

En estos casos donde la intuición tiene un papel primordial en los procesos, las decisiones se manejan en función del contexto creado y vivido, y en ese sentido se dirigen. La importancia de

---

<sup>25</sup> Sobre el binomio continuación-modificación, véase Jullien (2011, p. 21).

estas decisiones es grande, ya que por un lado llevan inscrita la cercanía de la confluencia entre los ámbitos físico y psíquico, y por el otro ponen de manifiesto la interacción simultánea y particular que desde ahí se suscita. En otras palabras, las decisiones que resultan de un proceso creativo intuitivo son a la vez causa y efecto del fenómeno mismo, de un acontecer que va desarrollándose desde sí, más que construyéndose. Las decisiones, aquí, no son las respuestas que cierran un problema, sino la apertura hacia la propensión del fenómeno perceptible y sus múltiples posibilidades.

Desde esa multiplicidad, la intuición se configura de la correspondencia entre conocimiento, experiencia, memoria e imaginación. Las decisiones de la intuición se articulan objetivamente y responden a un contexto impregnado de subjetividad, donde los procesos del intelecto no solo se apoyan en la amalgama de experiencias y conocimientos previos que son parte del ámbito psíquico, sino que se ejercen sin la intención de conceptualizar una representación. Esto quiere decir que en dichas circunstancias los procesos racionales se encuentran en función de la experiencia subjetiva –y no al revés– relacionando, resaltando, eligiendo y discriminando en base a la intuición, esto es, a las implicaciones y conexiones relevantes a la inmediatez empírica del individuo. Grosz (2008), desde el antecedente de Bergson, habla del movimiento de la intuición como “el modo en que lo nuevo es capaz de ser comprendido fuera de o más allá de conceptos y opiniones preconcebidas, o de lo que Deleuze vilipendia como el cliché” (pp. 85-86). En el proceso artístico musical, esto se traduce como la comprensión del acontecer desde su evolución y sentido implícito, erradicando la dependencia y la configuración de experiencias creativas a partir de fórmulas estilísticas e ideales estéticos.

La intuición basada en la experiencia sensorial nos ubica en los márgenes que separan a los procesos lógico-funcionales de los instintivos, distante del centro de ambos y situada en la ambivalencia difusa donde se sobreponen simultáneamente para ser los dos, a la vez que en ninguno. En música, la planificación desde lo ideal establece un sentido *composicional*, basado en la estructuración lógico-funcional de elementos representativos, los cuales intervienen la realidad construyéndola. En otras palabras, la composición en el plano abstracto impone su

forma y su sentido sobre una realidad que se vuelve representativa. Por otro lado, a las afueras de la planificación ideal, la decisión y el rumbo se toman desde la proximidad con la realidad fenoménica que los incita, desde y hacia la propensión misma del fenómeno.

No es que la razón y los procesos cognitivos de orden conceptual sean irrelevantes y deban ser desplazados. Sin embargo, para el planteamiento creativo aquí presentado es necesario un reajuste en la jerarquía de los procesos mentales, donde la intuición juega un papel importante. En la medida en que los procesos racionales priorizan la conceptualización, la distancia entre su representación y la atención a las cualidades intrínsecas de los materiales físicos incrementa. La perspectiva vivencial de la creación como experiencia conlleva un acercamiento al acontecer musical en su fisicalidad, a sus cualidades y planteamientos implícitos. En este caso, más que composicional, el enfoque creativo suscita una apertura hacia la propensión de ese acontecer, escuchando lo que el fenómeno o la obra nos dicen en vez de imponerles nuestro decir.

## **5.8 El tiempo de la atención**

*¿Es el tiempo una forma de nombrar la atención? El hecho es que cuanto mayor sea el nivel de atención, más se dilata el tiempo.*

(Maillard, 2014, p. 41)

El tiempo lineal es idea, es estructura. Es el tiempo de la sucesión, de la construcción por añadidura. Es también el de la contraposición de eventos que se hacen distinguir de la continuidad. Dos cosas o eventos fijos y próximos en tiempo o espacio, digamos A y B, se conforman en entidades identificables cuya relación establece una forma. Pero es algo distinto cuando de A comienza a brotar B, por ejemplo, quedando desdibujado el contraste. Se podría decir que el tiempo lineal discursivo es el del pensamiento y el lenguaje, mientras que el tiempo

expansivo y envolvente es el de la vivencia. El tiempo lineal es medición, y por tanto, uniformación objetiva; el tiempo expansivo es el de la experiencia subjetiva y multiforme.

Cada perspectiva temporal –la abstracta del pensamiento y la concreta de lo vivencial– plantea criterios particulares y tiene su propio lugar en la experiencia perceptiva o funcional del individuo. La proporción con que cada perspectiva es ejercida, consciente o inconscientemente, es fundamental para la implementación metodológica de los procesos y la aproximación a los materiales en todos los niveles de la creación artística musical. La consideración prioritaria de un tiempo lineal, por un lado, conlleva planteamientos musicales particulares –composicionales– donde la medición y la segmentación, así como la sucesión y superposición de elementos discretos establecen los criterios básicos a partir de los cuales una música pueda desarrollarse. Por otro lado, abrir la temporalidad al tiempo del acontecer, donde la propensión misma del fenómeno es la que lo guía y conforma, establece un tiempo que se hace sentir por dicha propensión intuitivamente, por los cambios que de ella emanen en su relación con el imaginario profundo.

La sensación temporal se amplía cuando la atención se abre a lo que acontece, permitiendo un acercamiento perceptivo a las particularidades de ese acontecer. Así, la experiencia es envolvente y no anecdótica. Esta amplitud temporal implica una dinámica distinta a la del transcurso lineal del tiempo. La relevancia del transcurso musical lineal radica en su conformación a partir del contraste entre eventos distinguibles, sin la necesidad perceptiva de detenerse y aquietarse, sólo de estar lo suficientemente lúcido y a la expectativa para captar dichos cambios. Desde esta perspectiva, el tiempo se plantea en base a la administración, a una economía de eventos y sucesiones, la cual empuja constantemente a la búsqueda de un nuevo suceso. Sin embargo, al dejar la prisa y abrir la percepción, la sensación perceptiva que llamamos tiempo se dilata, pasando de ser medida a ser atención.

Esta atención abierta, no restringida por la economía del tiempo funcional, propicia simultáneamente el ahondar y el dejarse abarcar en y por lo percibido. La percepción se

amplifica, acortando la distancia con la alteridad, asimilándola inclusive. Así, la captación sensible de las cosas y los fenómenos se hace propensa a estrechar los vínculos entre lo físico y lo psíquico, entre forma y contenido, mente y cuerpo, y toda dicotomía cuya segmentación favorece y sirve al análisis más que a la experiencia de una conciencia presente. En la escucha atenta el yo deja de proyectarse e imponerse en lo otro, se desvanece para que lo otro pueda ser parte de uno. Desde esta atención, contraria a la enajenación, el sujeto es lo que vive y siente, y sus procesos mentales organizan libremente lo percibido desde la fuerza misma del fenómeno y la experiencia particular. Esta organización mental de lo percibido lleva consigo cualidades propias de la temporalidad que dicha atención propicia, un sentido temporal de expansión y abarcamiento, de intensificaciones y relieves. Una demora sensorial, de profundización. El tiempo adquiere un aroma en la demora, como lo propone metafóricamente y poéticamente Byung-Chul Han (2015):

El tiempo comienza a tener aroma cuando adquiere una duración, cuando cobra una tensión narrativa o una tensión profunda, cuando gana en profundidad y amplitud, en *espacio*. El tiempo pierde el aroma cuando se despoja de cualquier estructura de sentido, de profundidad, cuando se atomiza o se aplana, se enflaquece o se acorta (p.38).

Es interesante y enriquecedor el vínculo que se hace entre dicho aroma del tiempo con el ganar en espacio. En relación a nuestro tema, entendamos el aroma que adquiere el tiempo como acceder al estado de atención en el que la experiencia es conformada por la asimilación de lo percibido, logrando una dilatación en la sensación temporal, y por extensión, una expansión del sentido espacial. Dicha expansión proviene del acercamiento a las propiedades mismas del fenómeno sonoro, a sus cualidades físicas que se evidencian como un acercamiento a través de la demora y profundidad temporal. El despojo de sentido y profundidad, que lleva a la pérdida del aroma del tiempo, lo podemos relacionar con la desconexión no sólo del fenómeno experimentado y su entorno, sino de sí mismo. Un acontecer audible que se atomiza y pierde su propia historia, su narrativa, es uno que delimita el sentido de su propia intensidad, su propensión, así como la capacidad de ser penetrado perceptivamente.



## **6. Proceso creativo personal**

## 6.1 Intuición desde la recepción

*Lo que ha sucedido es que me he convertido en un escucha y  
la música se ha convertido en algo para escuchar.*

(Cage, 1973, p. 7)

En tanto a la creación musical, una atención abierta reconfigura los modos de interactuar con la obra desde su gestación, abriendo tiempo y espacio en la percepción. En vez de que el constructo del yo dicte sus esquemas y los proyecte, la música misma, en su crearse, nos da un conjunto de cualidades espacio-temporales con gran potencial evolutivo. Todo sonido es cambio, y una escucha atenta, que logra acceder a las intensidades complejas y cambiantes que lo conforman, inscribirá de modo particular lo que una sonoridad puede ser, su sentido y constitución espacio-temporales. La objetividad del fenómeno sonoro encuentra su cauce en la subjetividad del escucha. Lo mismo aplica como oyente que como creador, ya que ejerciendo esta atención, el creador es un escucha y el escucha un creador.

Este sentido doble entre la escucha y la creación ya ha sido tratado, entre otros por John Cage. En su texto dedicado a Morton Feldman,<sup>26</sup> Cage (1973) escribió:

Él ha cambiado la responsabilidad del compositor, del hacer al aceptar. Aceptar lo que sea que llegue, independientemente de las consecuencias, es no temer o estar lleno de ese amor que proviene de una sensación de estar en unidad con lo que sea (pp. 129-130).

Queda claro en esta cita el sentido inverso al tradicional en cuanto a los procesos creativos: el aceptar en lugar de hacer. En el hacer se proyecta el yo, mientras que aceptar es abrirse a lo que llega o está. La actitud de aceptación tiene implicaciones de gran relevancia en lo que al establecimiento de procesos creativos respecta. No es posible, por ejemplo, consolidar una metodología sistematizada de composición a partir de dicha actitud, debido a que la aceptación

---

<sup>26</sup> *Lecture on Something*, publicado originalmente en 1959 (Cage, 1973, p. 128).

intuitiva de lo que llegue implica a su vez una aceptación de lo impredecible, una apertura a la incertidumbre. Particularmente, el lugar que ocupa la incertidumbre en nuestro proceso creativo es importante, ya que hace de este proceso una experiencia en sí misma, requiriendo una atención abierta, constante e intensa, con la finalidad de poder captar o vislumbrar lo posible fuera del hábito o lo conocido. De lo contrario, los canales receptivos y su procesamiento intuitivo se ven obturados, sin poder ejercerse más que de modo superficial, esto es, reconociendo y re-produciendo hábitos y contextos.

La epígrafe de Cage sobre convertirse en escucha y la música en algo para escuchar no debe entenderse como una actitud pasiva-receptiva, sino como una activación sensorial creativa: el acto de gestar desde lo captado, desde la alteridad que nos reconfigura al asimilarla. Esta característica se encuentra en el fondo de nuestro proceso creativo, dando sustento a las diversas perspectivas para considerar y abordar la propensión misma de la música que se concibe en ese momento. A diferencia de ciertos tipos de improvisación sustentados en la reconfiguración instantánea de un conjunto de posibilidades preconcebidas, el enfoque aquí expuesto se constituye en buena medida por una demora, un habitar el proceso de gestación musical, desde el interior del fenómeno que se configura en la imaginación. Esta configuración, en dicho habitar, mantiene activos los vínculos que la captación sensible establece entre el fenómeno musical y el psíquico. El proceso se da en el momento, pero éste es un momento dilatado, donde lo que acontece en el imaginario y la intuición procede en una especie de tiempo y espacio continuos de gran amplitud. Esta demora y habitar en nuestro proceso creativo propicia una demora en el fenómeno musical mismo, abriendo así una dimensión espacio-temporal en la obra que incita un habitar perceptivo en su escucha.

Nuestro proceso implica la creación musical a través de la escritura (Figura 2). Este es un punto delicado del proceso, ya que la escritura puede convertirse fácilmente en un elemento de filtración de la experiencia y en un molde en el cual se adaptan y fijan los contenidos fenoménicos complejos y cambiantes de la imaginación. Sin embargo, el mismo retraso que ocasiona la escritura, en particular una escritura poco ortodoxa que busca plasmar de manera

nítida y congruente el fenómeno sonoro, es conducente al habitar mencionado anteriormente, a la demora donde se gesta la obra desde sí misma, donde la atención abre el tiempo que permite ingresar en el suceso sonoro-musical de manera detallada. Esa amplitud temporal permite una maduración de los procesos intuitivos al momento de la creación y escritura de la obra.

## Figura 2

*“en la oscura tierra” para soprano, oboe, violoncello y percusiones (2016-2017). Página 1.*  
(Apéndice D)

The image shows a page of musical notation for the piece "en la oscura tierra" by Iván Sparrow Ayub (2016). The score is for Soprano, Oboe, Violoncello, and Percussion. It includes dynamic markings like pp, mp, mf, p, and f, and performance instructions such as "without reed", "with lips", "col legno", and "reg. press.". The score is framed by a thick black border.

*Nota.* La página muestra un sistema de 30 segundos de duración aproximada. El posicionamiento de los sucesos musicales es proporcional a la representación espacial del tiempo.

## 6.2 Desterritorialización: Una aproximación a la instrumentación desde la topografía, los materiales y la articulación

La apertura en lo temporal propicia una mayor profundización en las cualidades constitutivas del fenómeno sonoro y, por consiguiente, en su producción. Por ello, parte importante de la implementación instrumental se ha realizado desde una perspectiva topográfica, por ejemplo, en tanto a la manera de abordar y recorrer el instrumento como cuerpo sonoro. Así mismo, la instrumentación también se ha desarrollado desde los modos y materiales de articulación de las sonoridades –ya sea entre objetos o eólica– tales como la fricción, la percusión y la vibración, tomando en cuenta igualmente el nivel de tensión en diversos puntos físicos del objeto-instrumento. Todo esto, tanto la apertura temporal como la instrumental, propicia un mayor y más detallado acercamiento a las cualidades matéricas inherentes a las sonoridades, posibilitando una interacción cercana entre los planos físico y psíquico.

Para ello ha sido necesario proceder en el manejo instrumental desde la perspectiva del sonido como fenómeno físico, esto es, desde sus propiedades que pueden ser descritas a partir de nociones como las de textura, densidad, peso, transparencia y movimiento, entre otras posibles. Esta perspectiva insta por necesidad modos particulares de producción sonora, donde lo que se busca no es la implementación técnica tradicional del instrumento –con la que se procuran los sonidos discretos de las escalas, por ejemplo– sino una exploración topográfica del instrumento a partir de su naturaleza y propiedades constitutivas audibles como objeto. Esta fisicalidad en la instrumentación se vincula con la sensación matérica que se busca en los sonidos y contextos musicales, así como con un contexto poético que propicia la receptividad y afectación, en este caso a través del contacto físico y la proximidad de las subsecuentes sonoridades con su origen matérico.

Así mismo, el trabajo instrumental se ve configurado por las necesidades de producción de sonoridades con la capacidad de extensión temporal y transicional, lo cual se relaciona con aspectos como el de la indiferenciación y la transición expuestos previamente. La capacidad de continuación y modificación en los contextos sonoros es fundamental para la música que se busca crear, de ahí la necesidad de contar con instrumentos, convencionales o no, capaces de sostener y transformar simultáneamente sonidos (Figura 3).

**Figura 3**

“Otra luz” para violoncello y multi-instrumentalista/percusión (2015). Página 2. (Apéndice C)

The image displays two systems of musical notation for Viola (VC) and Percussion/Multi-Instrumentalist (MI/P). Each system consists of a staff for the instrument and a corresponding diagram below it. The first system shows the VC staff with notes and dynamics (<math>pp</math>, <math>p</math>, <math>mp</math>, <math>mf</math>). The MI/P diagram illustrates the bow's position on the strings, with labels like 'Classical gr. w/ vin. bow (place upright on chair)', 'String length', and 'Bounce wooden tip of bow on strg. (curved line only delineates placement of bow bouncing on strg.)'. The second system continues the notation, including instructions like 'Slide on strg.', 'Bow length', and 'Bow placed on VI-II'. A page number '2' is centered at the bottom.

*Nota.* La página contiene dos sistemas de 30 segundos cada uno. La parte del violoncello muestra intervenciones extendidas, con cambios simultáneos y continuos de altura, dinámicas, timbre (posición del arco), ataque (cambio de arcada) y otras articulaciones como el *vibrato*. En la parte de la percusión se toca una guitarra clásica recargada verticalmente sobre una silla, con el intérprete detrás haciéndola sonar con un arco de violín. Primero lo hace rebotando la madera sobre la cuerda III en ubicaciones cercanas y variantes respecto al puente, modificando la velocidad de las pulsaciones de modo continuo. Luego se friccionan las crines sobre la cuerda VI con indicaciones para los movimientos proporcionales de arcada, usando un *slide* en la otra mano deslizándose por la cuerda frotada.

Lo que llamamos desterritorialización instrumental ocurre de modo figurativo y literal. Es figurativo cuando el instrumento se explora fuera de las convenciones que propician la producción de sonidos particulares pertenecientes a la tradición, con el objetivo de profundizar en sus peculiaridades físicas y sus vínculos con sonidos de otra índole, saliendo de su campo o territorio de acción convencional (Figura 3). Esta aproximación instrumental, por su esencia experimental, lleva tanto al creador como al intérprete a un estado físico y psicológico inestable

debido a la cualidad de lo imprevisible que la acompaña. Como consecuencia, los sentidos se agudizan y el detalle en el acto físico de la interpretación instrumental adquiere una mayor sensibilización por la extrañeza misma que lleva consigo, produciendo en la atención un nivel de involucramiento propicio para el establecimiento del vínculo entre lo físico y lo psíquico.

Por otro lado, la desterritorialización es literal cuando dicha exploración del instrumento, desde la extrañeza que genera, lleva a replantear su valor topográfico y constitutivo, considerando a cada una de sus partes o áreas como un elemento sonoro en potencia, pudiendo entrar en relación física con otros objetos y materiales desde los cuales nuevos contextos técnicos y perceptivos puedan surgir. Desde esta aproximación, el territorio audible del instrumento se reconfigura. Por ejemplo, en algún instrumento de cuerdas frotadas, la convención implica mover el arco perpendicularmente sobre las cuerdas en un rango habitual entre el puente y el inicio del diapasón; sin embargo, existe la posibilidad de también dirigir el arco en sentido paralelo, así como de moverlo tanto paralela como perpendicularmente en sincronía a diversos grados de proporción relacional (Figura 4). Por sí mismo, este replanteamiento instrumental abre de inmediato el campo de lo posible respecto a la gama de sonoridades, así como el nivel de complejidad tanto de los sonidos como de sus cualidades de transformación. Lo mismo puede ocurrir para la voz, partiendo de la constitución fisiológica y técnica del intérprete, así como de una perspectiva fonética que trascienda la del lenguaje, lo cual puede explorarse y reconfigurarse con la finalidad de abrir la gama sonora y su nivel de complejidad constitutiva y de cambio (Figuras 5 y 6).

## Figura 4

“detalle núm. 5” para flautista y percusionista (2011). Página 2. (Apéndice A)

The image displays two systems of musical notation for a Flute (Fl.) and Percussionist. Each system consists of three staves: Flute (Fl.), String length, and Bow length. The first system shows a Flute part with dynamics *mp* and *mp>*, and a Percussionist part with dynamics *mp* and *mp>*. The second system shows a Flute part with dynamics *mp* and *mp*, and a Percussionist part with dynamics *mp* and *mp*. The Percussionist part includes performance instructions: "fl. press. (1-3)" and "ord. 2". The score is divided into two systems of 30 seconds each, with time markers (3/4, 1/2, 2/4, 3/4, 1/2, 3/4) indicating the duration of each section. The page number "2" is centered at the bottom.

*Nota.* La página contiene dos sistemas de 30 segundos cada uno. La parte inferior dividida en dos incluye las indicaciones interpretativas para el percusionista, quien en esta sección está tocando con un arco a lo largo de las cuerdas de un contrabajo, el cual se encuentra recostado sobre una mesa. La indicación superior del percusionista corresponde a la longitud de las cuerdas indicadas sobre las cuales el arco se mueve; mientras que la indicación inferior corresponde a la longitud del arco que muestra el punto en que éste establece contacto con las cuerdas.



**Figura 5**

“La herida revelada” para voz y flauta bajo (2020). Página 3. (Apéndice G)

The image displays a musical score for voice and bass flute, page 3. It is divided into two systems, each 30 seconds long. The top system features a voice part (V) and a bass flute part (B.Fl.). The voice part includes dynamic markings (pp, p, mp, f) and articulation instructions (ord., aeolian, f (relaxat), no fl.). The bass flute part includes dynamic markings (pp, mp, f) and articulation instructions (unpitched, f). The bottom system continues the piece with similar markings and includes instructions like '3M', 'BM', and 'fl. no unpitched'. The page number '3' is centered at the bottom.

*Nota.* La página contiene dos sistemas de 30 segundos cada uno. La parte de la voz incluye aquí dos tipos de notación. Una cuyas alturas se condicionan por la clave de sol tradicional, con indicaciones adicionales de dinámica, fonética y articulación eólica. La otra es el registro de sonoridades eólicas principalmente, cuya altura en el pentagrama indica el timbre con base en las vocales, además de contar con el registro de dinámicas, articulación eólica y otras texturas como el *frullato* (*flutter tongue*).

**Figura 6**

*“La herida revelada” para voz y flauta bajo (2020). Página 5. (Apéndice G)*

The image displays a musical score for voice and bass flute, page 5. It is organized into two systems, each representing a 30-second segment. The first system features a vocal line (V) and a bass flute line (B.Fl.). The vocal line includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *p*, along with performance instructions like 'whistle' and 'voice'. The bass flute line also has dynamic markings and performance instructions. The second system continues the vocal and flute parts with further dynamics and performance instructions like 'unpitched' and 'anolian'. The page number '5' is centered at the bottom of the score.

*Nota.* La página contiene dos sistemas de 30 segundos cada uno. La parte vocal en el primer sistema incluye la técnica de producción simultánea de voz (v) y silbido (w), los cuales cambian de modo independiente y continuo.

En vez de reconfigurar técnicas ya instauradas, el pensar las cualidades sonoras deseadas lleva consigo la necesidad de repensar el instrumento y su acercamiento técnico, incluyendo la voz, sobre todo en modelos creativos como el presente. Este cambio de perspectiva y sus implicaciones consecuentes en la producción de fenómenos sonoros, invita una escucha creativa atenta, flexible y cambiante, desde la cual poder articular contextos sonoros-musicales capaces de involucrar perceptiva y psíquicamente al escucha atento.

### 6.3 El proceso creativo en la escritura y la demora

Progresivamente, la escritura musical pasó de ser una manera flexible de registrar la música a ser uno de los cimientos principales desde el cual la música, tanto en sus procesos creativos como en sus técnicas instrumentales, se fueron fijando. Su relevancia ha sido crítica en el desarrollo del arte musical, ya que permitió registrar lo ya hecho para continuar en una exploración creativa; de lo contrario existiría la necesidad de dedicar la práctica musical a la conservación de lo establecido como tradición cultural. Sin embargo, la escritura fue solidificando los procesos creativos de tal modo que debieron adaptarse a ella, a sus códigos relacionales e instrumentales. Para enfoques como el presente, es necesario replantear la función de la escritura, sobre todo si se trata de crear contextos musicales instrumentales que no se adhieren a los códigos mencionados. Algunas de las problemáticas importantes de la notación musical tienen que ver con factores como los de la temporalidad y la instrumentación musicales, lo cual tiene que ver con los aspectos formales y la gama sonora de la música, respectivamente.

Para la problemática notacional relacionada con la aproximación temporal de la que hemos tratado –tanto en relación con la atención como con la forma y la transición– se encontró solución en la eliminación del compás, siendo que no es una música sustentada en el pulso ni en sus posibles subdivisiones. Esto no quiere decir que la pulsación sea un elemento inexistente o extraño en nuestra música, al contrario, puede llevar consigo una relevancia primordial, pero no actuando como unidad de medición que demarca los sucesos musicales ni molde para la articulación estructural de una obra. En estos casos, las pulsaciones se establecen proporcionalmente con el espacio de la partitura y el tiempo, por ejemplo  $1/3''$  (tres pulsaciones por segundo) ó  $2/5''$  (cinco pulsaciones en dos segundos), y pueden variar en incrementos o decrementos continuos, dando una mayor flexibilidad temporal al pulso.

Otro factor importante es el hecho de que estas partituras se han realizado manualmente, sin ningún apoyo de programas computacionales de notación musical. Los materiales y las herramientas utilizadas son análogas, tales como papel, instrumentos de registro como lapiceros

y plumas de diseño, reglas (rectas y flexibles) y plantillas de figuras diversas. Las hojas de papel son de tamaño doble carta (432 mm x 279 mm) con orientación horizontal, cuya finalidad es contar con una mayor amplitud de espacio continuo en la página, lo cual implica amplitud temporal en la música, esto es, una mayor apertura y continuidad en donde los acontecimientos sonoros pueden habitar plenamente un espacio representacional sin tener que segmentarse al punto de que su cualidad fenoménica se vea afectada ante la perspectiva creativa e interpretativa. Dicha constitución de la partitura propicia, por un lado, la inclusión de fenómenos sonoros extensos que trascienden los marcos temporales habituales de la música, y por el otro, la sensación de trabajar en un campo espacio-temporal más abierto, tanto para quien crea en la hoja como para quien la interpreta.

Además, cada obra ha presentado necesidades instrumentales o vocales particulares que han llevado al desarrollo de técnicas notacionales específicas, las cuales requieren de un formato de partitura lo suficientemente abierto para poder adaptarse a ellas. Es por ello que los formatos que se han utilizado tienden a esa apertura, tanto para la cualidad espacio-temporal requerida de los fenómenos sonoros-musicales como en la función práctica de poder abarcar la escritura de diversas técnicas instrumentales y vocales.

Por otro lado, parte importante de las complejidades de esta música no provienen de su estructura, sino del acercamiento espacio-temporal hacia los contextos sonoros, esto es, del acercamiento a las complejidades mismas del sonido, evidenciadas a través de contextos musicales que así lo incentivan. Por ello se ha buscado mantener una notación simple y clara, evitando inclusive la necesidad de contar con notas de interpretación al inicio de la partitura, en la medida de lo posible. Esto va de la mano con la necesidad de registrar las acciones instrumentales e interpretativas lo más preciso y sencillo posible para el intérprete, propiciando a la vez el establecimiento de contextos sonoro-musicales complejos en diversos niveles.

Esto nos lleva a una cualidad muy importante de las partituras realizadas, y por ende del resultado de cada interpretación. Esta cualidad es la de simultáneamente precisar las acciones

para los intérpretes mientras que permanece abierto un rango de indeterminismo en el resultado de dichas acciones, lo que hace de esta música un fenómeno con cierta inestabilidad y flexibilidad. No siendo una música que se gesta desde la medición y la delimitación, sino al contrario, una música que nace en un campo de mayor apertura espacio-temporal, esa cualidad flexible y margen de variabilidad deben estar inscritos en la notación. Lo están de modo intrínseco a las indicaciones, las cuales, por ejemplo, pueden estipular un movimiento o acción instrumental con sonoridades que pueden variar en cada interpretación, aunque conservando en cada una sus cualidades sonoras y de cambio particulares.

Ahora bien, la realización manual de estas partituras, con todo lo que implica, es propicia para la demora que nuestro proceso creativo requiere. Contrario a lo que pudiera suponerse en cuanto a la necesidad de rapidez para un proceso creativo de esta naturaleza, hemos encontrado que la demora incentiva una captación espontánea e intuitiva más madura, esto es, más completa y detallada en cuanto a las cualidades de los contextos sonoros-musicales en todos sus niveles. Así mismo, la demora incita un estado de conciencia particular, que más que concentración es una ampliación sensorial que conecta la experiencia física del acontecer musical que se gesta con la experiencia que éste propicia en el plano de la psique. Se trata entonces de una atención favorable a la captación de lo que acontece, así como a la comprensión de esos fenómenos y su propensión.

A grandes rasgos, el proceso de notación manual se divide en dos etapas fundamentales que van alternando durante la creación de la obra: una repetitiva dedicada a la realización del formato mismo de partitura, esto es, los mismos pentagramas y demás componentes sobre los cuales escribir la música, la otra es la creativa. Esta división del trabajo notacional ha resultado favorable para el proceso, brindando la demora necesaria en la que la música se va configurando en relación a sí misma, a su propensión. El tiempo que abre la escritura repetitiva del formato para cada página es propicia para ello, permitiendo la maduración de los fenómenos en el imaginario y evitando respuestas inmediatas que puedan basarse en lo ya conocido y procesado. Un tiempo que abre el espacio de la atención receptiva. Así, cuando el formato de la página está

listo, la música que habita el imaginario en ese momento puede quedar registrada gráficamente, en un proceso que continúa siendo flexible y potencialmente variable, aunque siempre en función de la maduración que ya ha tenido lugar.

#### **6.4 La proporción en la configuración de contextos musicales**

La simplificación de la música en términos formales ha resultado ser importante para propiciar la amplitud espacio-temporal necesaria para que los fenómenos sonoros logren evidenciar sensiblemente sus complejidades constitutivas y de cambio. En ello radica parte significativa de nuestra perspectiva creativa. Por esta razón es que nuestro acercamiento no puede depender de sistematizaciones musicales, las cuales impondrían un orden y tendencia distantes a la naturaleza misma de las sonoridades. Ante la necesidad personal de plasmar la experiencia musical de un modo abierto y libre, se optó eventualmente por descartar la organización por medición en favor de una proporcional. Así, los fenómenos sonoros que se originan en el proceso creativo pueden configurarse y registrarse a partir de su proporcionalidad de cambio espacio-temporal, independientemente de su extensión y duración. Del mismo modo, la relación entre diversos fenómenos sonoros puede establecerse así, logrando desde la partitura contextos musicales de simultaneidades y concordancias flexibles, sin sujeción y encuadre formales (Figura 7).

## Figura 7

“En la cuerda floja de la nada” para voz, flauta y violoncello (2018). Página 3, inicio de la sección III. (Apéndice E)

The image displays a musical score for three instruments: Voice (V), Flute (F), and Cello (VC). The score is organized into two systems, each marked as 30 seconds long. The first system (top) begins with the section labeled 'III.' and 'aeolian'. It features dynamic markings such as pp, p, mp, and f. The second system (bottom) continues the piece with dynamics like p, mp, and f. The score includes various performance instructions, including 'width', 'vibr.', 's.p.', 'end', and 's.t.'. The number '3' is centered at the bottom of the page.

*Nota.* La página contiene dos sistemas de 30 segundos cada uno. Los cambios y sucesos de cada una de las partes se encuentran temporalmente proporcionados. Así mismo, las interacciones entre las diferentes partes se establecen de modo proporcional.

La proporción particular que empleamos es la conocida sección o proporción áurea, la cual conlleva una amplia flexibilidad en sus innumerables posibilidades de aplicación. Ésta es una proporción geométrica discontinua definida por la cantidad 1.618, cuyas propiedades algebraicas y geométricas “lo hacen el número algebraico más notable” (Ghyka, 1977, p. 7). Una de sus peculiaridades importantes es que en cualquier tipo de diseño puede darse una cadena de proporciones basadas en ésta, produciendo una “recurrencia de figuras similares” (p. 12), y logrando establecer una sugestión subconsciente en cuanto a la percepción figurativa (p. 10).

La aplicación que hemos realizado de esta proporción ha contribuido a propiciar sentido y congruencia, pero de un modo que no es aparente a la percepción, evitando así condicionar los procesos cognitivos a la racionalización formal de sucesos. Así mismo, su uso nos ha brindado las herramientas para poder captar y registrar los fenómenos que brotan del imaginario en el proceso creativo de una manera práctica y adaptable. Esta *forma oculta* no es una estructura que actúa como molde o ideal a seguir, sino que se ajusta a las particularidades inherentes a los fenómenos sonoros y su propensión. De este modo, mientras que los sucesos sonoros-musicales son independientes, encuentran una similitud por analogía que los vincula como parte del mismo plano contextual.

## **6.5 Una analogía del proceso**

En general, el proceso creativo recién descrito ha sido el resultado de necesidades instauradas por la búsqueda, no de una estética musical, sino de una modalidad de hacer música desde la experiencia, la cual pueda articular modos particulares de percepción que susciten un acercamiento significativo entre los ámbitos físico y psíquico. Esto involucra una atención especial hacia los atributos espacio-temporales del sonido como fenómeno, a sus cualidades matéricas y transicionales capaces de penetrar en el mundo íntimo conformado por la psique y su manifestación en el imaginario. Sin embargo, éste no es el tipo de proceso unidireccional donde la necesidad creativa u objetivo práctico condiciona el proceso, sino una relación activa multidireccional donde las variables de los diversos elementos constituyentes de ese proceso se encuentran en comunicación fluida.

Para nosotros, las consideraciones constitutivas y evolutivas del sonido, esto es, su aspecto matérico y transicional, han encontrado sustento y sentido a lo largo de los años en las diferentes perspectivas que se han abordado aquí, por ejemplo las relacionadas al tiempo y la forma, así como aquellas vinculadas con la sensación matérica del sonido y su relación de tipo onírico con el imaginario. Así mismo, todas estas nociones han encontrado un espacio desde dónde gestarse



como acto creativo musical en la metodología recién descrita, una que no busca imponer de manera unidireccional las configuraciones de la inventiva, sino liberar los canales de transmisión para que pueda acontecer el flujo y reflujo de energías entre los ámbitos mencionados, de tal forma que de esa interacción brote el fenómeno sonoro-musical, esto es, el proceso creativo mismo.

Para nosotros, esta conciencia de la no interferencia para permitir que acontezca lo necesario de modo más libre y significativo, encuentra una fuerte relación análoga con otra metodología, aunque no artística propiamente: la Técnica Alexander. El actor australiano Frederick Matthias Alexander (1869-1955) desarrolló e implementó esta técnica enfocada en la relación cuerpo-mente. Inicialmente lo hizo con la finalidad de solucionar sus problemas físicos de tensión y pérdida de la voz al momento de sus presentaciones con monólogos shakespearianos, sin embargo, con el paso de la años el desarrollo metodológico de sus descubrimientos llegó a concretarse en una suerte de técnica, la cual comenzó a aplicar en otras personas logrando resultados psicofísicos significativos. En términos generales, lo que encontró fue que el uso corporal de sí mismo, sin atención en los medios y condicionado por aspectos psicológicos, estaba ocasionando una serie de tensiones, las cuales llegaban a impedir ciertas funciones como el movimiento y el habla, además de ocasionar otros posibles problemas. Sin embargo, estas tensiones no desaparecían solamente con el hecho de ubicarlas. Encontró que entre más se intenta *hacer* algo para solucionar un problema así, mayor será éste. En una clase privada dijo: “Lo que crees que es hacer es «no hacer»” (Alexander, 1995, p. 66). Según su técnica, para eliminar las tensiones e impedimentos corporales hay que “no hacer” en vez de hacer.

Lo anterior implica un trabajo no sólo corporal sino psíquico a la vez. Para esto, Alexander desarrolló la noción del control primario, que establece un vínculo entre la cabeza, el cuello y la columna vertebral, así como la energía que las lleva en sentido ascendente y expansivo. Además, implementó el uso de indicaciones que, en vez de aplicarlas físicamente, hay que sólo pensar y repetirlas. Descubrió que el repetir las indicaciones constantemente va teniendo resultados

físicos paulatinos. Lo que se busca cambiar son los hábitos instaurados a través de los años, los cuales generan tensión, dolor y otras problemáticas, pero no haciendo sino *inhibiendo*.

La inhibición de Alexander no es la misma del psicoanálisis, la cual se relaciona con la represión, sino que es dejar de hacer lo que obstaculiza una favorable función psicofísica. Alexander (1995) solía decir: “No puedes hacer algo que no sabes, si sigues haciendo lo que sabes” (p. 67). Los cambios de conciencia en la atención, así como la acción mental que propicia el balance del control primario cuello-columna-cabeza, se aplican en las acciones que emprendemos, las cuales van desde el sentarse y levantarse de una silla, hasta cualquier actividad rutinaria o profesional que se busque mejorar, por ejemplo el levantar cosas pesadas o tocar un instrumento musical.

Las cualidades esenciales de la Técnica Alexander nos ayudaron a concientizar, ubicar e implementar algunas características que se encuentran en el fondo de nuestro planteamiento creativo-perceptivo. Una de estas características es la noción de la no obstaculización del flujo de energías, donde en nuestro caso el “hacer” representa la proyección e imposición de la certeza del hábito y el conocimiento. Uno de nuestros objetivos creativos es dejar que las cosas sucedan por sí mismas, con el sentido que la atención abierta y la intuición puedan procurar. Cuando nos ocupamos con lo que ya sabemos y conocemos, cerramos la oportunidad de que acontezca lo no-conocido, la alteridad. Esto se relaciona con la inhibición, la cual se lleva a cabo en buena medida a través de la demora, esto es, el tiempo de maduración desde donde se busca inhibir la respuesta pronta fundamentada en algún hábito. Otra característica compartida, y aprendida en la práctica de la Técnica Alexander, es la conciencia de la unidad psicofísica en los procesos. Como se puede apreciar a lo largo del presente trabajo, el vínculo activo entre los ámbitos físico y psíquico ha sido fundamental en el establecimiento y desarrollo de nuestro planteamiento creativo. El proceso creativo, podemos decir, lleva inscrito dicho vínculo desde una concepción unitaria, no como partes diferenciadas que sirvan al análisis.

A partir de lo anterior, además del resultado estético particular que de ahí deriva, no hemos tenido problemas relacionados a impedimentos o bloqueos en el proceso creativo musical, ya que desde esta perspectiva el proceso se renueva continuamente en uno, desde sí mismo, en vez de buscar la irrupción e imposición de ideas. La creación es constante y se revitaliza, como la vida vegetal crece en cualquier lugar disponible, por más inhóspito que parezca.

Así como Alexander desarrolló una metodología encaminada a lograr hacer fluir de manera óptima las energías del individuo a través del control primario con el fin de conseguir un mayor estado de bienestar psicofísico, nosotros hemos buscado desarrollar una metodología creativa cuyo proceso permita una más libre y fluida comunicación entre los ámbitos físico y psíquico, con la intención de establecer puntos de contacto cuyas energías puedan propiciar un fenómeno sonoro-musical. La asociación entre estas dos perspectivas metodológicas se pudo lograr a través de la práctica personal de la Técnica Alexander, asociación que nos otorgó una conciencia más profunda sobre la relevancia que la actitud de la no intervención impositiva tiene en un planteamiento creativo musical como en el que hemos profundizado.

## **CONCLUSIÓN**

## **La creación musical desde la escucha: Implicaciones particulares**

La percepción es el vínculo que conecta las realidades física y psíquica en un confluir de energías. Por ello, la percepción es un canal activo desde el cual se crea un contexto de sensaciones siempre cambiante que engloba al individuo. Sin embargo, y como ya vimos, la percepción puede condicionarse por diversos motivos, sea la funcionalidad o el hábito, por ejemplo. En particular, la escucha musical puede recaer precisamente en hábitos funcionales desde donde poder configurar formas temporales, las cuales pueden estar a su vez condicionadas por los hábitos de escucha. Estos condicionamientos, mientras proveen certeza en la experiencia artística musical fundamentándose en planteamientos espacio-temporales adecuados a ciertas expectativas, también son limitantes en cuanto a brindar la posibilidad de una experiencia impregnada de alteridad, de algo que pueda exigir y ejercer una reconfiguración de los procesos cognitivos y de captación relacionados con la percepción.

Lo que tratamos como atención abierta es precisamente la disposición a captar y procesar elementos o configuraciones que puedan estar fuera de los marcos del re-conocimiento, tanto para el artista musical como para el escucha. En los procesos creativos musicales, esta disposición conlleva un replanteamiento no sólo de la gama de materiales musicales posibles, sino un replanteamiento de las mismas nociones que han dado sustento al pensamiento y la práctica musicales occidentales desde el inicio de la era moderna, por lo menos. Una de estas nociones fundamentales es la del tiempo, desde la cual se articulan otras como la de la forma y, a partir de ahí, la de belleza. La funcionalidad de los marcos de referencia temporal en la música son muy similares a los del lenguaje, por los que parecen estar condicionados, lo cual es congruente con que los materiales básicos de la música se encuentren definidos por funciones de tipo sintáctico y gramatical, como aquellos de carácter discreto y escalar.

Al acercarnos al origen de estas nociones, y ante la posibilidad de una música no condicionada por ellas, es que encontramos un campo abierto y, para nosotros en lo particular, fértil en el cual poder conformar contextos sonoros-musicales de otra índole. En la historia reciente de la música

occidental se encuentran precursores importantes –los cuales han sido mencionados– así como prácticas actuales que se vinculan a esta perspectiva. Sin embargo, el valor inherente a este trabajo se encuentra en el establecimiento de procesos perceptivos y creativos que conscientemente se vinculan a nociones temporales, formales y estéticas afines con una sensibilidad a las cualidades matéricas y transicionales de los fenómenos sonoros, así como a procesos creativos sustentados en una atención desde la cual captar la propensión misma de dichos fenómenos. Todo ello distinto al enfoque más convencional dirigido a la proyección de ideales formales o estéticos. El salir de los parámetros de nociones preestablecidas implica la necesidad de repensar las posibilidades de la música, y el presente trabajo, tanto creativo como teórico, se ha encaminado y configurado en ese sentido.

### **Del proceso creativo y el resultado**

Para nuestra aproximación creativa, primero es importante propiciar contextos sonoros donde la escucha pueda ahondar en las cualidades inherentes a los fenómenos sonoros. Este tipo de escucha fenoménica implica percibir el sonido desde una apertura a las cualidades cambiantes e inestables que conforman su complejidad espacio-temporal. Esta escucha conlleva un acercamiento de tipo matérico al sonido, a su cualidad física que lo vincula con propiedades físicas del orden de las texturas, la densidad, el peso y el movimiento, entre otras posibles. Sostenemos que a través de dicha conexión, y evitando procesos de decodificación racional, puede establecerse un vínculo más estrecho con el ámbito psíquico.

Para lograr establecer ese vínculo es necesario liberar las terminales sensibles de condicionamientos perceptivos, predispuestos para cumplir con una finalidad funcional, sea ésta del ámbito de la vida cotidiana o, inclusive, de la apreciación del arte. Ello implica una apertura, concretamente una atención abierta, a través de la cual permitir una afectación desde lo que se percibe. En buena medida, esta afectación representa una inversión en el sentido que los procesos creativos siguen usualmente, donde las ideas, así como los ideales formales y estéticos, sean

convencionales o desarrollados por el propio artista, se reflejan sobre la realidad y la moldean. Desde la atención abierta no hay reflejo sobre la alteridad, por el contrario, se propicia su interiorización y subsecuente afectación. Así, el proceso creativo se configura por la *escucha* de lo que acontece, así como por la propensión de dicho acontecer. En términos creativos, esta apertura implica una atención hacia aquello que se capta en el flujo de energías entre los ámbitos físico y psíquico, así como a las posibilidades que de ese acontecimiento puedan brotar. Por esto, es fundamental no solo comprender sino practicar los diversos tipos de atención y de escucha, a través de los cuales poder entablar diferentes maneras de relacionarse con lo percibido, con aquello que potencialmente puede ocasionar cambios y desplazamientos en nuestra configuración psíquica y, en consecuencia, imaginativa y perceptiva.

Esta conciencia psíquica y perceptiva que es la atención abierta puede configurar todo un proceso de orden creativo desde el cual articular una música como experiencia, más que como representación. La cualidad empírica de dicha música generará a la vez una experiencia donde la percepción del escucha se encaminará hacia el mismo acontecer y su evolución, a su cualidad espacio-temporal compleja, y no necesariamente a la edificación temporal de estructuras ideales. Ello permite, estamos seguros, una vivencia artística musical donde los procesos cognitivos se mantienen lo suficientemente reducidos para estrechar una relación fluida entre lo que se escucha y el entorno análogo de la psique. En otras palabras, se establece un vínculo cercano que permite un confluir más directo entre los ámbitos mencionados, evitando la pérdida o dilución de estas energías en procesos cognitivos fundamentados en la codificación.

### **Demorarse en la escucha: Implementaciones técnicas**

La música del acontecer y su propensión requiere de planteamientos técnicos diferentes a los de músicas provenientes de la elaboración funcional de la instrumentación y la orquestación, así como de nociones formales derivadas de ideales contrapuntísticos, armónicos y rítmicos, los cuales encuentran cauce en escrituras musicales que incentivan el arreglo compositivo a través

de la combinatoria de elementos aparentemente fijos y cerrados. Los planteamientos técnicos que se desprenden de nuestra perspectiva incluyen un manejo instrumental, tanto en lo individual como en ensamble, desde el cual lograr contextos sonoros considerando la geografía física y matérica de los instrumentos. Esta exploración instrumental representa una búsqueda en la escucha instrumental, una apertura a lo que el instrumento pueda revelar desde dicha acción y, desde luego, al vínculo significativo que se pueda establecer con ciertas cualidades psíquicas. Ello implica una demora a partir de la cual poder establecer dichos vínculos significativos.

Así mismo, y como ya vimos, la realización manuscrita tanto del formato de partitura como de la escritura musical es importante, ya que permite también una demora en el proceso. Este demorarse otorga la lentitud necesaria para poder ingresar en un estado de conciencia y atención propicios para la captación de los contextos sonoros en su acontecer, incluyendo su propensión. La demora, por lo tanto, es un factor primordial tanto en el proceso creativo como en el proceso de recepción de nuestra música, la cual requiere de la expansión temporal para facilitar el acceso perceptivo a las cualidades intrínsecas al sonido, propiciando una sensación matérica-transicional en la escucha.

Las necesidades inherentes a los planteamientos creativos musicales que aquí presentamos nos han llevado al desarrollo de un modelo de escritura particular. Se ha implementado una notación que no sólo pueda representar las necesidades técnicas instrumentales, sino que sea congruente con las cualidades formales-temporales de la música, como por ejemplo el prescindir del pulso como elemento básico organizacional y, en consecuencia, de su agrupación métrica. De ahí que el formato de las partituras sea abierto y amplio en su extensión temporal-horizontal. Así, las sonoridades extendidas y su evolución transicional pueden captarse mejor en su integridad, tanto en el proceso creativo como en el interpretativo.

**Cierre: La escucha inmersiva como música**



Existe una dificultad implícita en abordar y desarrollar temas cuya naturaleza no siempre se adecúa a la formalidad científica fundamentada en hechos concretos y comprobables. Sin embargo, hemos buscado desarrollar y sustentar esta propuesta teórico-creativa a través de múltiples referencias, no sólo del campo de la música, sino del de la ciencia, la filosofía y el pensamiento poético, con la intención de enriquecer la exposición e iluminar lo que sentimos es la esencia de esta tesis.

A lo largo de este trabajo que busca dar sustento teórico a la obra artística aquí incluida, hemos abarcado un trayecto que va desde las concepciones básicas que nacen de una exploración y percepción muy personales, hasta sus implicaciones de fondo que nos han llevado a reconsiderar nociones del orden de lo formal y lo temporal, así como del espacio propio de la música, o figurativamente hablando, de la escena donde ésta acontece. En general, las obras incluidas son representativas, por un lado, del modo de escucha personal relacionado con la exploración del fenómeno sonoro desde su cualidad matérica-transicional, y por el otro, de la mencionada reconsideración de nociones formales y temporales desde donde se piensa, se articula y se experimenta la música.

Ante la pregunta de cómo abordar la creación de una música sustentada en las cualidades espacio-temporales intrínsecas al sonido, hubo que tomar en cuenta las características perceptivas necesarias, así como ubicar y tratar los elementos que conforman dicho planteamiento sonoro y musical. A lo largo del trabajo se buscó profundizar en la función de estos elementos, enunciando sus diferencias respecto a planteamientos musicales más convencionales, representativos de nociones comunes que se han perpetuado en la cultura musical desde hace siglos.

La creación musical a partir de una aproximación matérica y transicional ha implicado un seguimiento particular que no solamente aborde y estudie las posibilidades de una ampliación de la gama sonora, sino que *ahonde* perceptivamente en el fenómeno sonoro, en las cualidades espacio-temporales que le permiten entablar una conexión análoga con el mundo de la psique.

Esta práctica de ahondamiento conlleva una inmersión temporal, donde la expansión implícita logra evidenciar dichas cualidades espacio-temporales con mayor detalle, pero además, permite una impregnación sensible y psicológica desde donde se pueden establecer vínculos análogos con las energías de la psique, generando así una sensación de abarcamiento tanto del sonido en nosotros como de nosotros en el sonido. A su vez, la inmersión en la temporalidad sonora ha representado para nosotros el trastoque de fundamentos formales y estéticos musicales condicionados, obligando, como ha sido ya mencionado, al replanteamiento de éstos desde su origen y atendiendo a las posibilidades y subsecuentes necesidades que de ahí puedan emanar.

La música resultante es de una naturaleza muy personal, ya que los mecanismos del proceso creativo nos han permitido acceder un estado de atención y conciencia desde el cual vincular los ámbitos físico y psíquico: vínculo donde los fenómenos sonoros emergen y evolucionan desde su misma constitución y propensión. Por esto, ante la pregunta de si es posible realizar una música sustentada en la percepción del sonido como fenómeno en sí mismo –a diferencia de una sustentada en las relaciones entre sonidos– hemos encontrado que sí lo es.

No se pretende dar cierre a este trabajo con la premisa de que la constitución e implementación de las ideas y los procesos tratados, así como las obras musicales, han llegado a un punto de culminación. Sin embargo, lo aquí expuesto puede considerarse inequívocamente como el sustento principal de una actitud y aproximación al arte musical que nos ha acercado significativamente a un modo particular de hacer música, a un proceso articulado por la atención al fenómeno sonoro en sí mismo y el vínculo que sus energías pueden establecer con las del ámbito de la psique.

Creación y percepción, vinculadas por la intuición, libres en buena medida de los filtros lógicos de la codificación, de la sintaxis y la gramática. Una aproximación a la creación musical desde una atención abierta a las cualidades espacio-temporales inherentes al sonido, donde impera una afectación desde lo que se percibe y no una imposición estructurada de ideales predeterminados. Apertura y conciencia perceptivas, una conexión sensible y fluida entre el mundo de la psique y

el del sonido, desde sus diversas manifestaciones y transiciones cualitativas. Acto poético de transformarse en ellas y ellas en la música.

## REFERENCIAS

- Alexander, F. Matthias (1995). *La Técnica Alexander: El sistema mundialmente reconocido para la coordinación cuerpo-mente* (Edward Maisel, Ed.). Barcelona: Paidós.
- Bachelard, Gaston (1975). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica. (Original en francés publicado en 1957)
- Bachelard, Gaston (1978). *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica. (Original en francés publicado en 1942)
- Bachelard, Gaston (1992). *Fragmentos de una poética del fuego*. Buenos Aires: Paidós. (Original en francés publicado en 1988)
- Bachelard, Gaston (1999). Instante poético e instante metafísico. *La Intuición del Instante*. México: Fondo de Cultura Económica. (Original en francés publicado en 1932)
- Bachelard, Gaston (2006). *La Tierra y las Ensoñaciones del Reposo: Ensayo sobre las Imágenes de la Intimidación*. México: Fondo de Cultura Económica. (Original en francés publicado en 1948)
- Bruns, Gerald L. (2001). *Modern poetry and the idea of language: A critical and historical study*. McLean, IL: Dalkey Archive Press. (Obra original publicada en 1974)
- Cage, John (1973). *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Campbell, Joseph (2012). *The inner reaches of outer space: Metaphor as myth and as religion*. Novato: New World Library. (Obra original publicada en 1986)
- Chion, Michel (1994). *Audio-vision: Sound on screen*. Nueva York: Columbia University Press. (Original en francés publicado en 1990)
- Chomsky, Noam (2016). *What kind of creatures are we?* Nueva York: Columbia University Press.
- Christensen, Erik (1996). *The musical timespace: A theory of music listening*. Aalborg: Aalborg University Press.
- Damasio, Antonio. (2012). *Self comes to mind: Constructing the conscious brain*. Londres: Vintage. (Obra original publicada en 2010)

- Deleuze, Gilles (2003). *Francis Bacon: The logic of sensation*. Londres: Continuum. (Original en francés publicado en 1981)
- Dewey, John (1980). *Art as experience*. Nueva York: Perigee. (Obra original publicada en 1934)
- Feldman, Morton (2000). *Give my regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman* (B. H. Friedman, Ed.). Cambridge: Exact Change.
- Franz, Marie-Louise von (1992). *Psyche and matter*. Boston: Shambhala Publications.
- Ghyka, Matila (1977). *The geometry of art and life*. Nueva York: Dover Publications. (Obra original publicada en 1946)
- Grosz, Elizabeth (2008). *Chaos, territory, art: Deleuze and the framing of the earth*. Nueva York: Columbia University Press.
- Hamilton, Andy (2009). The sound of music. En Matthew Nudds y Casey O'Callaghan (Eds.), *Sounds and perception: New philosophical essays* (pp. 146-182). Oxford: Oxford University Press.
- Han, Byung-Chul (2017). *Ausencia: Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente*. Buenos Aires: Caja Negra. (Original en alemán publicado en 2007)
- Han, Byung-Chul (2015). El aroma del tiempo: Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse. Barcelona: Herder. (Original en alemán publicado en 2009)
- Jullien, François (2009). *The great image has no form, or on the nonobject through painting*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Jullien, François (2011). *The silent transformations*. Londres: Seagull Books.
- Jung, Carl Gustav (1962). *Simbología del espíritu: Estudios sobre fenomenología psíquica*. México: Fondo de Cultura Económica. (Original en alemán publicado en 1951)
- Klein, Étienne (2005). *Chronos: How time shapes our universe*. Nueva York: Thunder's Mouth Press.
- Maillard, Chantal (2008). *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid: Ediciones Akal. (Obra original publicada en 1995)
- Maillard, Chantal (2014). En la traza: Pequeña zoología poemática. *La baba del caracol*. Madrid: Vaso Roto Ediciones.
- Mujica, Hugo (2007). *Lo naciente: Pensando el acto creador*. Valencia: Editorial Pre-Textos.

- Mujica, Hugo (2014). *La atención abierta. El saber del no saberse: Desierto, cábala, el no-ser y la creación*. Madrid: Editorial Trotta.
- Mujica, Hugo (2018). *La carne y el mármol: Francis Bacon y el arte griego*. Madrid: Vaso Roto Ediciones.
- Nancy, Jean-Luc (2002). *À l'écoute*. París: Éditions Galilée.
- Nicholls, David (2002). Getting rid of the glue: The music of the New York School. En Steven Johnson (Ed.), *The New York Schools of music and visual arts* (pp. 17-56). Nueva York: Routledge.
- Oliveros, Pauline (2005). *Deep listening: A composer's sound practice*. Lincoln: iUniverse.
- Plomp, Reinier (2002). *The Intelligent Ear: On the nature of sound perception*. Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Rocha Iturbide, Manuel (2017). *Desde la escucha: Creación, investigación e intermedia*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Juan Pablos Editor.
- Rosset, Clément (2007). *El objeto singular*. México: Sexto Piso.
- Schaeffer, Pierre (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial. (Original en francés publicado en 1966)
- Smalley, Denis (1997). Spectromorphology: Explaining sound-shapes. *Organised Sound*, 2(2), 107-126. doi:10.1017/S1355771897009059
- Sparrow Ayub, Iván (2003). *An essential overview on continuity in sound-based music / odanua (string quartet)* (Maestría). University of Texas at El Paso.
- Stockhausen, Karlheinz (1989). *Stockhausen on music*. Londres: Marion Boyars.
- Varèse, Edgard, & Wen-Chung, Chou (1966). The Liberation of Sound. *Perspectives of New Music*, 5(1), 11-19. doi:10.2307/832385
- Xenakis, Iannis (1992). *Formalized music: Thought and mathematics in music*. Nueva York: Pendragon Press.
- Yates, Frances A. (1966). *The art of memory*. Chicago: The University of Chicago Press.

**Sección de obra musical representativa**

**APÉNDICES** (en orden cronológico).

Apéndice A. *detalle núm. 5* para flautista y percusionista (2011)



detalle núm. 5  
Iván Sparrow

30<sup>o</sup>

Flute	
String length	
Bow length	
Pressure (1-5)	
	4      3↑      4      4      ↓

Sim.

Fl.	
String length	
Bow length	
Pressure (1-5)	
	3      ↑      4↓      3

Fl.

Fl. score with dynamics:  $\langle mp \rangle$ ,  $mp$ ,  $ppp$ ,  $mp$ ,  $ppp$ .  
 Bowing/Striking length graphs for measures 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3.

String Length (III)  
 Bow Length (III)

(3)

Fl.

Fl. score with dynamics:  $ppp$ ,  $mp$ ,  $ppp$ ,  $mp$ ,  $ppp$ ,  $mp$ .  
 Fingerings:  $1^{\text{st}}$ ,  $2^{\text{nd}}$ ,  $3^{\text{rd}}$ ,  $1^{\text{st}}$ ,  $2^{\text{nd}}$ ,  $3^{\text{rd}}$ ,  $1^{\text{st}}$ ,  $2^{\text{nd}}$ ,  $3^{\text{rd}}$ .  
 Bowing/Striking length graphs for measures 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3.

String Length (III)  
 Bow Length (III)

(3)

Fl.

String Length (b, n)

Bow Length (l, h)

(3)

On the Bridge

Fl.

String Length (b, n)

Bow Length (l, h)

(2)

Fl.

On the bridge

String length

Bow length

2

3

1

mp

pp

mp

Fl.

On the bridge

String length

Bow length

4

3

2

1

f

mp

mf

mp

Fl.

String Length  
弓長 (3)

Bow Length  
t h

Fl.

String Length  
弓長 (4)

Bow Length  
t h

On the bridge



Fl.		
-----	--	--

Fl.		
-----	--	--

Fl.	
String length	
Bow length	

Fl.	
String length	
Bow length	

To Bass drum



Musical score for the first system, consisting of five staves. The notation includes various dynamic markings such as *pp*, *mp*, *ppp*, *f*, and *pppp*. Performance instructions include *Triangolo (high)*, *trem. vel.*, *Bs. dr.*, and *l.v.*. The score is divided into measures by double bar lines.

Musical score for the second system, consisting of five staves. The notation includes various dynamic markings such as *ppp*, *f*, *mp*, *pppp*, *mf*, and *ff*. Performance instructions include *Take Alto Flute*, *Bs. dr.*, and *l.v.*. The score is divided into measures by double bar lines.

A.Fl.

1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 3

Bs. dr.

(use all fr. of one hand on membrane)

Shape and size to follow

Press. (1-5)

Velocity (cont.) 5

A.Fl.

1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 3

Bs. dr.

Triangle (high)

Press. (p)

Vel. (s)

A.F.I. Go to  
Spd. Cymb. (low)

Triangle (med) mp

Bs. dr. frem. w/ same head (width in cm) 3

Press. (3) 2f

Vel. sf m f

Spd. Cymb. (low) f

Some Bs. dr. (Lx. always) f

Bs. dr. ff

Press. (4) place on membrane

Vel. (f) f left bounce (l.b.)





A. Fl.

pp mf f mf ff

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 3

pp mf f mf ff

On the bridge IV

Bow length h

pp mf f mf ff

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup>

pp mf f mf ff

Pr. 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup>

(Bs. dr.)

mf

pp mf f mf ff

(f)

A. Fl.

pp mf f mf ff

1<sup>a</sup> 2

pp mf f mf ff

On the bridge IV

A. Bow length

pp mf f mf ff

1<sup>a</sup> 2

pp mf f mf ff

Glisp. (L.v.)

pp mf f mf ff

(f)

pp

Bs. dr. (stim.)

f

Take Piccolo

Gliss.  
(1.v.)

B.s. dr.  
||

$f$   
 $ord.$   
 $mp$

$pp$   $mp$   $f$   $pp$

$mp$   $pp$   $f$   $mp$

$sim.$   $P$

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 3 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>

$P$

Picc.

Gliss.  
(1.v.)

B.s. dr.  
||

$mf$   $mf$   $P$

$pp$   $mf$   $pp$   $pp$

$mf$   $mf$   $mf$

$high$   $med.$   $P$

Triangles (1.v.)

29/VI/2010

Apéndice B. *Entre las grietas* para soprano, clarinete bajo y guitarra clásica (2014)



Entre las grietas

Iván Sparrow

Soprano

Bass Clarinet Bb

(French)

Nut

Length of strings

VI-1

Placement of bow

Open string sounds

Tip

Length of bow

Heel

In upright position on chair

Bow pressure on strings

1-5

3

2

3

2

3

2

Classical Guitar

S

B.C.I.

Nut

Length of strings

VI-1

Placement of bow

Open string sounds

Tip

Length of bow

Heel

In upright position on chair

Bow pressure on strings

1-5

3

2

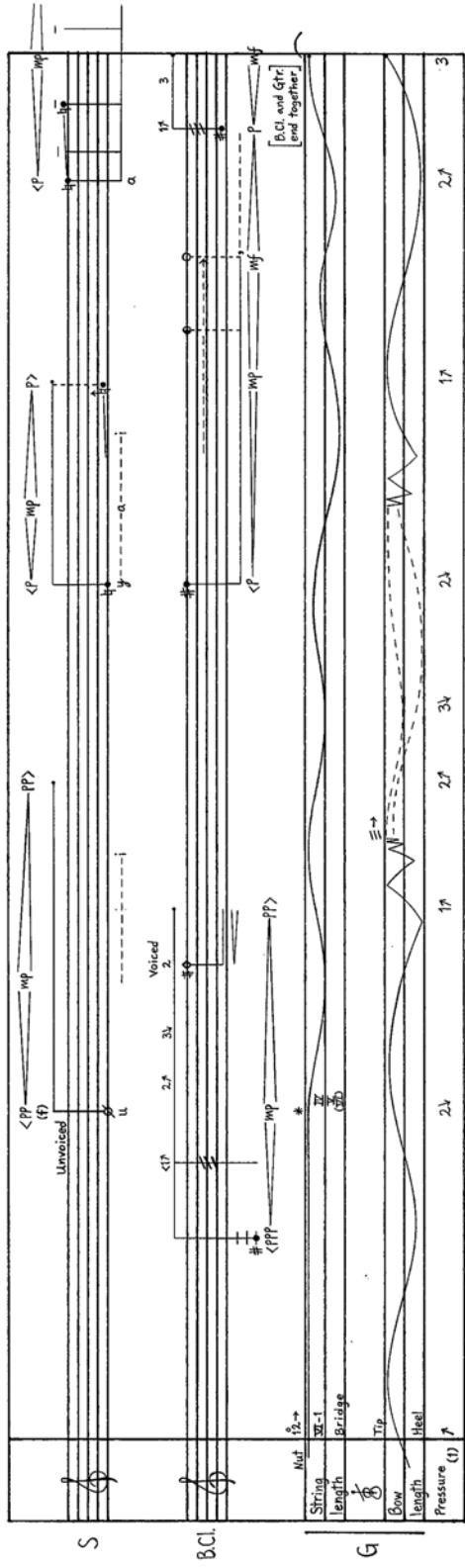
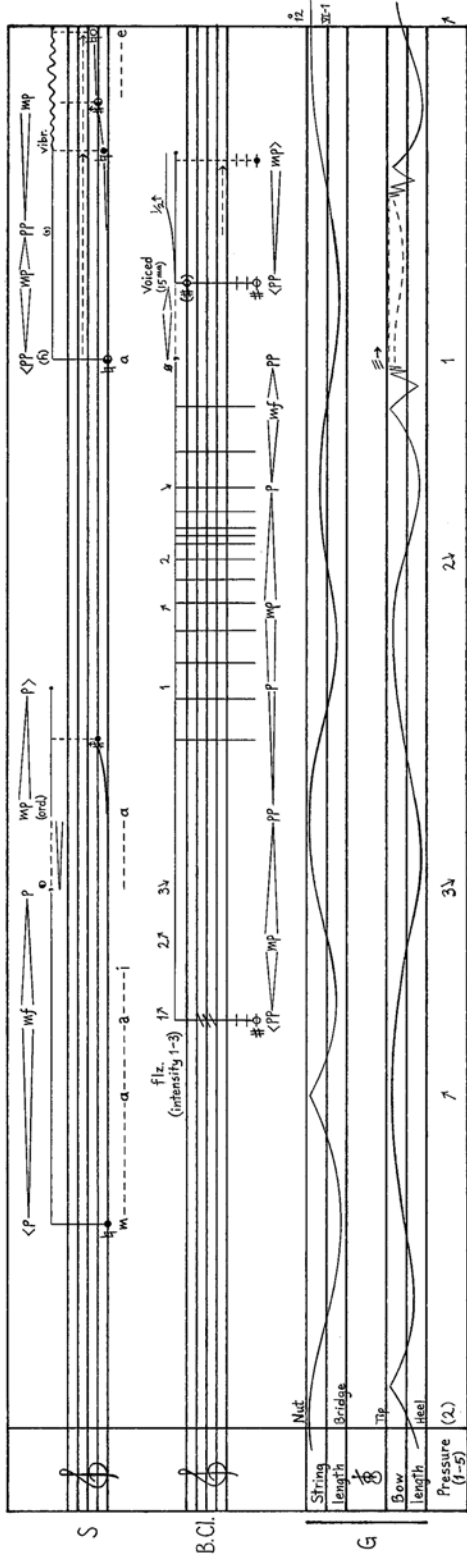
3

2

3

2

G



S  
B.C.I.  
G

Slide on string  
with gliss.  
Nutf  
Mid. (ca. 12)  
Tip On III-1  
Heel  
Bow length  
Pressure

S  
B.C.I.  
G

Slide on string  
with gliss.  
Nutf  
Mid.  
Tip  
Bow length  
Pressure 2

S

B.C.I.

G

Slide on strings with gr. slide

Bow length

Pressure 2

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

S

B.C.I.

G

Slide lightly touching VI Nat on right board (granular vibration) 4th fret

Tip of Bow (ca. 5cm from edge) bouncing on 12th fret forming a 45° angle with fretboard

with gr. slide

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

S

B.C.I.

G

Slide lightly touching II with  $\text{♩}$  with side of bow bouncing on 12th fret (mf)

S

B.C.I.

G

Diagram illustrating the setup for a string instrument (S) and Bowing/Cello (B.C.) across three positions (1, 2, 3).

**Position 1:** Shows the string length (VI) and bow length (I-5) relative to the nut and first fret. The bow is positioned at the tip of the first fret. The string length is marked as  $0$  at the nut and  $8$  at the first fret. The bow length is marked as  $u$  at the tip and  $u$  at the heel. The bow is held at the tip of the first fret. The string length is marked as  $mp$  and  $p$ . The bow length is marked as  $mp$  and  $p$ . The bow is held at the tip of the first fret.

**Position 2:** Shows the string length (VI) and bow length (I-5) relative to the nut and first fret. The bow is positioned at the tip of the first fret. The string length is marked as  $0$  at the nut and  $8$  at the first fret. The bow length is marked as  $u$  at the tip and  $u$  at the heel. The bow is held at the tip of the first fret. The string length is marked as  $mp$  and  $p$ . The bow length is marked as  $mp$  and  $p$ . The bow is held at the tip of the first fret.

**Position 3:** Shows the string length (VI) and bow length (I-5) relative to the nut and first fret. The bow is positioned at the tip of the first fret. The string length is marked as  $0$  at the nut and  $8$  at the first fret. The bow length is marked as  $u$  at the tip and  $u$  at the heel. The bow is held at the tip of the first fret. The string length is marked as  $mp$  and  $p$ . The bow length is marked as  $mp$  and  $p$ . The bow is held at the tip of the first fret.

**Notes:**

- Nut
- String length (VI)
- 1st Fret
- Tip
- Bow length (I-5)
- Heel
- Pressure (I-5)
- Some bow length on the 1st fret (rich in harm)
- At a 45° angle with fretboard
- sim.  $\sim$
- End w/3fr.

Diagram illustrating the setup for a string instrument (S) and Bowing/Cello (B.C.) across three positions (1, 2, 3).

**Position 1:** Shows the string length (VI) and bow length (I-5) relative to the nut and first fret. The bow is positioned at the tip of the first fret. The string length is marked as  $0$  at the nut and  $8$  at the first fret. The bow length is marked as  $u$  at the tip and  $u$  at the heel. The bow is held at the tip of the first fret. The string length is marked as  $mp$  and  $p$ . The bow length is marked as  $mp$  and  $p$ . The bow is held at the tip of the first fret.

**Position 2:** Shows the string length (VI) and bow length (I-5) relative to the nut and first fret. The bow is positioned at the tip of the first fret. The string length is marked as  $0$  at the nut and  $8$  at the first fret. The bow length is marked as  $u$  at the tip and  $u$  at the heel. The bow is held at the tip of the first fret. The string length is marked as  $mp$  and  $p$ . The bow length is marked as  $mp$  and  $p$ . The bow is held at the tip of the first fret.

**Position 3:** Shows the string length (VI) and bow length (I-5) relative to the nut and first fret. The bow is positioned at the tip of the first fret. The string length is marked as  $0$  at the nut and  $8$  at the first fret. The bow length is marked as  $u$  at the tip and  $u$  at the heel. The bow is held at the tip of the first fret. The string length is marked as  $mp$  and  $p$ . The bow length is marked as  $mp$  and  $p$ . The bow is held at the tip of the first fret.

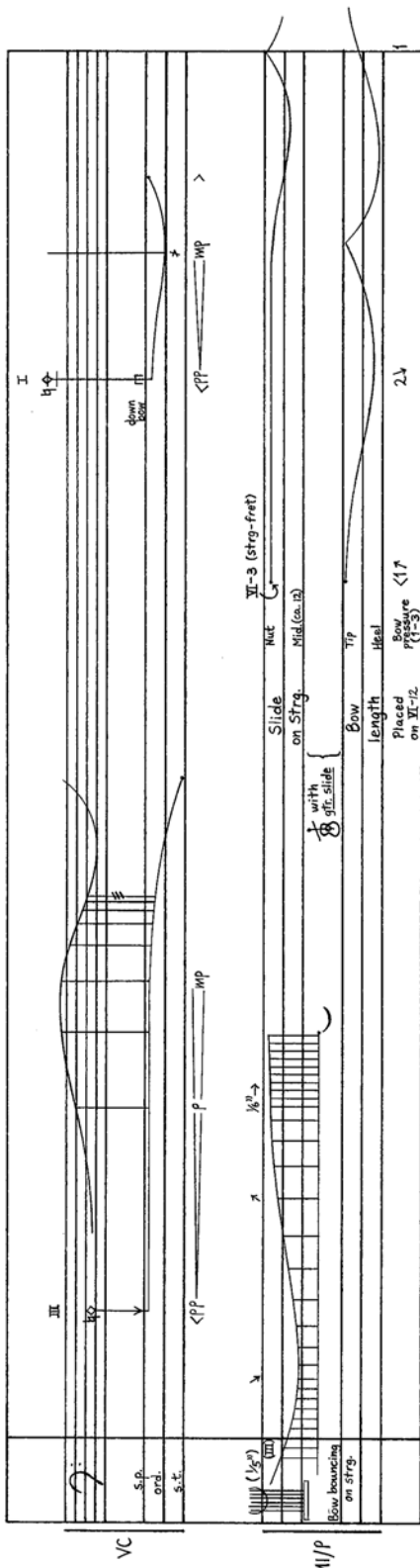
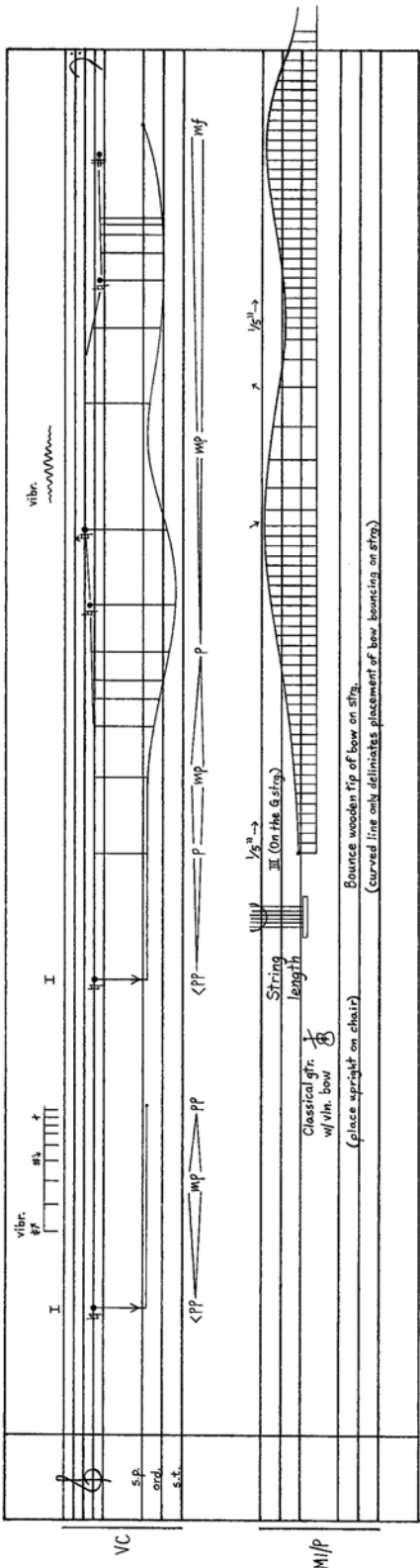
**Notes:**

- Nut
- String length (VI)
- 1st Fret
- Tip
- Bow length (I-5)
- Heel
- Pressure (I-5)
- At a 45° angle with fretboard
- sim.  $\sim$
- End w/3fr.

Apéndice C. *Otra luz* para violoncello y multi-instrumentista/percusionista (2015)







VC

MI/P

Slide on Strcs. Mid with side

Bow length

Press. (N) 1

1 2 3 4

begin w/>

<pp mp

<ppp p mf

without slide |→

vibr.

VC

MI/P

String length

Bow length

Pressure <17

2 (ref. scrubbing)

Bass Drum

Solid BDrumlet en suite cloth

1/2

vibr.

vibr. cresc. <#

1 2 3 4

mp mf

(P)

(Harm. w/fig) 7 →

Mid 1st fret

Tip

heel

VC

II

apply phase (here)  $\frac{1}{2}$ "

vibr. *gliss.*

vibr.

II

MP

P

MP

M/P/P

Bass Drum  $\frac{1}{2}$ "

(P)

VC

III

sp. ord. s.t.

MP

P

MP

P

MP

P

MP

P

M/P/P

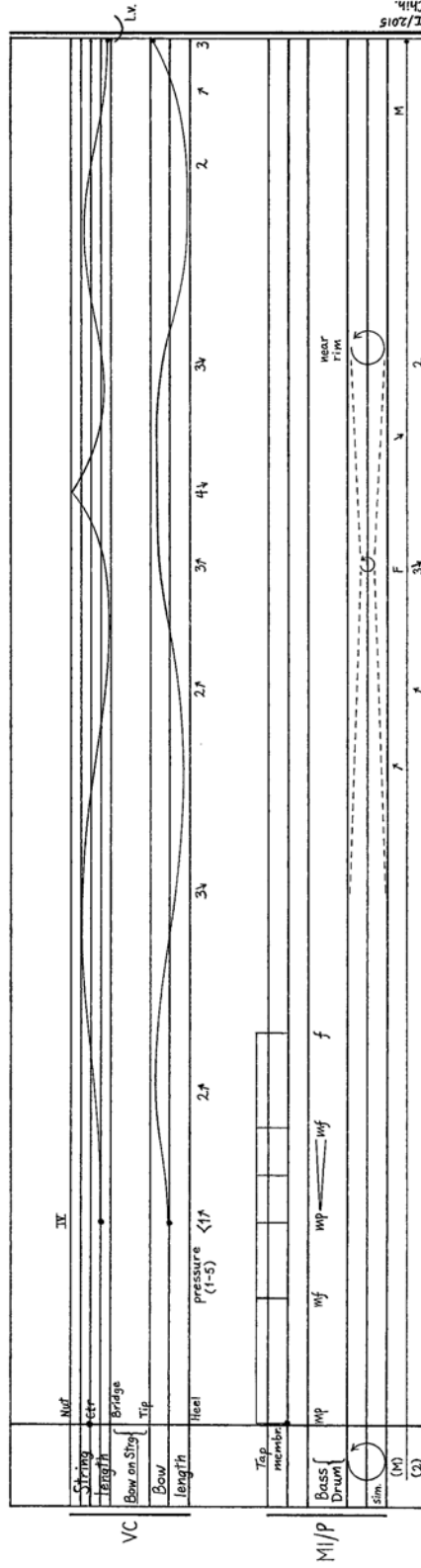
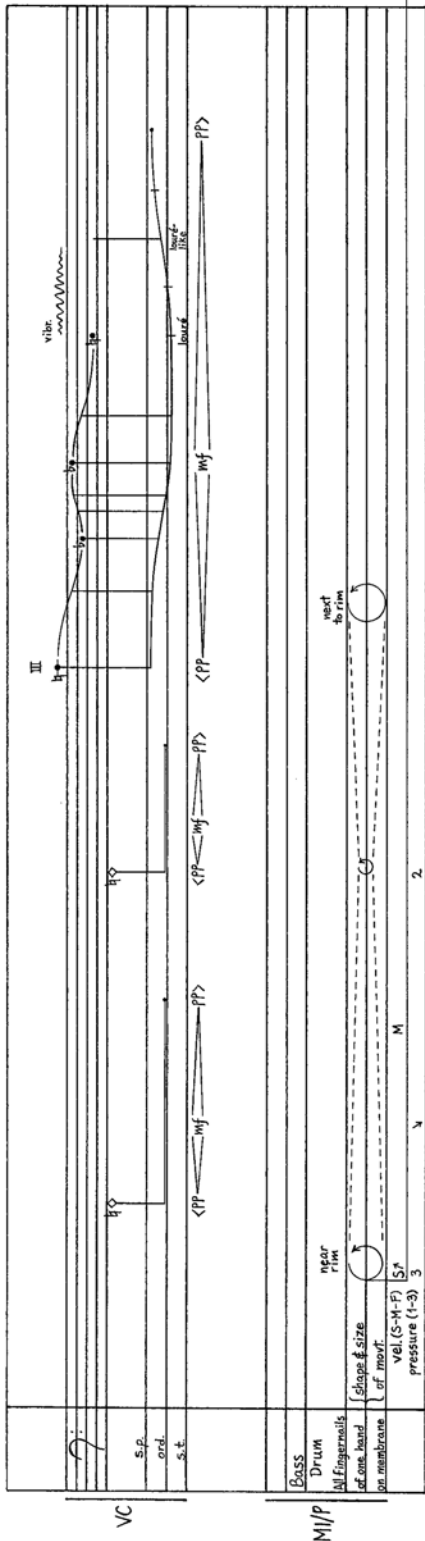
Bass Drum  $\frac{1}{2}$ "

(P)

$\frac{1}{2}$ "

Near rim

Signic. with other hand



Apéndice D. *En la oscura tierra* para soprano, oboe, violoncello y percusión (2017)

en la oscura tierra  
 Iván Sparrow Ayub  
 (2016)

0:30

**Soprano Aulian**  
 pp (aeolian) mp mf > p mp p mf  
 ----->f

**Oboe**  
 inh. exh.  
 without reed  
 [start air entrance] with tips

**Strings**  
 bridge etc.  
 length etc.  
 bow on nut  
 strings tip  
 bow etc.  
 length  
 feet

**Percussion**  
 use two mallets!  
 (large) p  
 (bowed) mp

pp mf p ppp mf p ppp  
 col legno  
 reg. press.

1:00

**Soprano**  
aethan  
pp mp mp pp mp  
light roll -> med.  
f  
pp  
f

**Oboe**  
(solo reed)  
pp mp mp pp mp  
f

**VC**  
bride  
String etc  
Horn etc  
Bass on mit  
Puls- sp (col legno)  
Bow etc  
length heel  
III  
sa fondo  
col legno  
mf  
f

**Perc.**  
Tam  
Tam  
mp

1:30

The musical score is divided into four systems, each with a staff and performance instructions:

- System 1 (Soprano saxophone):** Staff with notes and dynamics: *ppp*, *mf*, *p*, *mp*, *mf*, *p*, *mp*, *mf*, *p*, *mp*, *mf*, *pp*. Includes a *2/3* time signature change and a *h* (hairpin) marking.
- System 2 (Oboe):** Staff with notes and dynamics: *pp*, *mf*, *pp*, *mp*, *mf*, *p*, *mf*. Includes a *(w/o reed)* marking and a *2/3* time signature change.
- System 3 (VC - Violin/Cello):** Staff with notes and dynamics: *pp*, *mf*, *pp*, *mp*, *mf*, *p*, *mf*. Includes *III* and *IV* fingering markings and *sat. c.i.* (satisfactory cello) instruction.
- System 4 (Perc. - Vibraphone/Tam-tam):** Staff with notes and dynamics: *mp*, *mf*, *ff*, *p*, *mp*. Includes *Vibraphone (motor off)*, *Pad (always)*, and *do not dampen before bowing* instructions.



2:00

The musical score is written for five instruments: Soprano, Oboe, Violin (Vc), Vibraphone, and Percussion (Perc.).

- Soprano:** The part begins with a *pp* dynamic, followed by *mp* and *pp* dynamics. It includes a section marked "vibr. (less)" and ends with a "Sync. mf's" section.
- Oboe:** The part starts with a *pp* dynamic and includes a section marked "(vibr. reed)".
- Vc (Violin):** The part features a *vibr.* section and ends with a "Sync. mf's" section.
- Vibraphone:** The part includes a section marked "(Ped.)".
- Perc. (Percussion):** The part includes a section marked "motor on mad." and ends with a "Sync. mf's" section.

Dynamic markings throughout the score include *pp*, *mp*, *mf*, and *ppp*. Performance instructions such as "vibr.", "vibr. (less)", "(vibr. reed)", "(Ped.)", "motor on mad.", and "Sync. mf's" are used to guide the performers.

The musical score features several staves with the following components:

- Soprano aedilium:** Notation with dynamics  $p$ ,  $mp$ ,  $mf$ ,  $mp$ ,  $p$ , and  $>mp$ . Includes a  $\frac{1}{8}$  note and an  $h$  marking.
- Oboe:** Staff with "with reed" instruction, dynamics  $pp$ ,  $p$ ,  $mp$ , and  $mf$ . Includes a  $tr$  (trill) marking.
- Violin/Cello:** Staff with dynamics  $pp$ ,  $p$ ,  $mf$ , and  $mf$ . Includes  $col legno$  and "Pressure: reg." markings.
- Viola:** Staff with dynamics  $p$  and  $mp$ . Includes a  $\frac{1}{8}$  note.
- Vibraphone:** Staff with dynamics  $mp$  and  $mf$ . Includes "motor off" and "bowed" markings.
- Drums:** Staff with dynamics  $p$  and  $mp$ . Includes "begin w/oboe" marking.
- Other:** Staff with dynamics  $p$  and  $mp$ . Includes a  $tr$  (trill) marking.

3:00

The musical score is divided into five systems, each with a different instrument:

- Soprano:** Features a melodic line with dynamics ranging from *p* to *mf*. It includes a section with a dotted line and the letter 'u' below it, and another section with a dotted line and the letter 'a' below it.
- Oboe:** Includes a section with the instruction "emb. vibr. (wide)" and a bracketed measure. Dynamics range from *p* to *pp*.
- Vc (Violin):** Shows a melodic line with dynamics from *mp* to *mf*. It includes a section with a dotted line and the letter 'a' below it, and a section with a dotted line and the letter 'u' below it. A "wide-fast vibr." section is marked with a wavy line.
- Vibraphone:** Features a melodic line with dynamics from *mp* to *mf*. It includes a section with a dotted line and the letter 'a' below it, and a section with a dotted line and the letter 'u' below it.
- Perc:** Includes a section with the instruction "ord. motor med-slow" and a bracketed measure. Dynamics range from *mp* to *mf*. It includes a section with a dotted line and the letter 'a' below it, and a section with a dotted line and the letter 'u' below it.

3:30

The musical score is divided into five systems, each with a staff for a different instrument. The instruments are labeled on the left: Soprano, Oboe, Vc, Vibraphone, and Bass Drum. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, mp, mf, pp), and performance instructions like 'col legno', 'con erini III', and 'Without reed'. The time signature is 4/4. The score is written in a single system with five staves.

**Soprano**  
p mp p mf  
a-----a  
b  
Without reed  
(ex)  
pp

**Oboe**  
col legno  
con erini III  
p  
mf  
mf  
mf

**Vc**  
p  
mf  
p  
mf  
mf

**Vibraphone**  
soft mallets  
pp mp pp  
pp mp pp  
pp mp pp

**Bass Drum**  
pp mp pp  
pp mp pp

4:00

**Soprano aeolian**  
 p mp mf p mf p  
 f

**Perc**  
 (Vibres) hard mallet k nod of debist  
 (soft) Lx mf wp

**Vc**  
 s.p. oed. s.t.  
 1/2m spoco  
 louné  
 pp mp p  
 vibr. width: ord. vel. f

**Bass drum**  
 (in)  
 mf  
 start on perc's signal and initiate rhythm  
 p

4:30

**Soprano**  
 P mp mf P> (1) (II)  
 M 4  
 u

**Oboe with reed**  
 P mf P> (1) (II)  
 M 4  
 u

**Vc.**  
 mf f mp mp> P (1) (II)  
 M 4  
 u  
 String etc. bridge  
 Legato  
 Bow on pit  
 Strings tip  
 Bow etc.  
 length feet  
 Pressure (1-2-3)  
 2 3u 2

**Perc.**  
 Susp Cymbal large  
 Bass drum  
 mp pp

End w/ Perc.  
 End w/ Vc.

5:00

Soprano  
cello

Oboe (II)

Vc.

Perc.

without reed →

Sim.

bridge

String etc

Bow on

(String rip)

Bow etc

length heel

Press. 1f

2x

1f

2x

1f

2x

1

Susp. II

Cymbal

med/small

5:30

The musical score consists of five staves. The top staff is for Soprano aeolian, showing a melodic line with dynamics *pp*, *mp*, and *f*. The second staff is for Oboe w/o reed, with dynamics *ppp*, *p*, *ppp*, and *ppp*. The third staff is for Vc., with dynamics *ppp*, *p*, and *mp*. The fourth staff is for Perc., with dynamics *pp* and *p*. The fifth staff is for Vibraphone (motor off), with dynamics *mf* and *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



6:00

Soprano  
cello

Oboe  
with  
reed

Vc.  
s.p.  
ord.  
s.t.

Vibraphone

Perc.

The musical score consists of five staves. The first staff is for Soprano cello, the second for Oboe with reed, the third for Violin (Vc.), and the fourth for Vibraphone. The fifth staff is for Percussion. The score includes various dynamics such as *p*, *mf*, *f*, *mp*, and *pp*. There are also performance markings like accents (<P>), vibrato (Vibr.), and a double bar line with a repeat sign. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef.

6:30

The musical score is divided into five systems, each with a different instrument part:

- Soprano:** Features a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *p*. It includes a trill marked "tr." and a sequence of notes labeled "a-a-a-a".
- Oboe:** Features a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *p*. It includes a trill marked "tr." and a sequence of notes labeled "a-a-a-a".
- Vc. (Violin):** Features a melodic line with dynamics *pp*, *mp*, and *f*. It includes a trill marked "tr." and a sequence of notes labeled "a-a-a-a".
- Vibraphone:** Features a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *f*. It includes a trill marked "tr." and a sequence of notes labeled "a-a-a-a".
- Perc. (Percussion):** Features a melodic line with dynamics *mf* and *ff*. It includes a trill marked "tr." and a sequence of notes labeled "a-a-a-a".

Additional markings include "ord." (order), "conf. Ped." (confidence pedal), and "metal mallet" (metal mallet).

7:00

The musical score consists of five staves:

- Soprano:** Features a melodic line with dynamics ranging from *p* to *mf*. It includes a section marked "a" and a performance instruction: "in. w/ some grassetto".
- Oboe:** Features a melodic line with dynamics ranging from *pp* to *mf*. It includes a section marked "a" and a performance instruction "b".
- Vc. (Violoncello):** Features a melodic line with dynamics ranging from *mp* to *f*. It includes a section marked "a" and a performance instruction "c".
- Vibraphone:** Features a melodic line with dynamics ranging from *mp* to *mf*. It includes a section marked "a" and a performance instruction "d".
- Bass Drum:** Features a rhythmic line with dynamics ranging from *pp* to *mf*. It includes a section marked "a" and a performance instruction "e".

7:30

The musical score is written for five instruments: Soprano, Oboe, Violoncello (Vc.), Vibraphone, and Percussion (Perc.).

- Soprano:** The part begins with a *pp* dynamic, followed by a *subito* change to *mp*. It features a melodic line with notes *a*, *b*, and *a*, and a fermata over the final *a*.
- Oboe:** The part starts with a *p* dynamic and includes a *subito* change to *mp*. It contains notes *a*, *b*, and *a*, with a *III* fingering indicated.
- Vc.:** The part begins with a *pp* dynamic, followed by *sf* and *ord.* markings. It includes a *p* dynamic section and a *p >* dynamic section.
- Vibraphone:** The part starts with a *pp* dynamic, followed by *mp* and *p >* dynamics. It includes a *bowed* section and a *p* dynamic section.
- Perc.:** The part includes a *mp* dynamic section and a *mf* dynamic section.

The score is written on five staves, with the Soprano staff at the top and the Percussion staff at the bottom. The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat).

8:00

The score consists of the following parts and markings:

- Soprano aeolian:** Multiple staves with dynamics *p*, *mp*, and *P*. Includes the instruction "pmb. vibr. (vcl. ab)".
- Oboe:** Staff with dynamics *p*, *Mf*, and *P*. Includes the instruction "Legato quasi espressivo".
- Vc. (Violoncello):** Staff with dynamics *p*, *Mf*, and *mp*. Includes the instruction "light bowing near tip".
- Perc. (Percussion):** Staff with dynamics *pp* and *p*. Includes the instruction "light Sim.". Below this staff are markings for "Susp. Cymbal large" and "Bass Drum".
- Other parts:** Staves for "S.E." and "Vc." with dynamics *p*, *Mf*, and *mp*.

8:30

Musical score for Soprano, Oboe, Violin, and Percussion. The score is written on multiple staves. The Soprano part is in treble clef with lyrics 'a' and 'u'. The Oboe part is in treble clef with dynamics <math>pp</math>, <math>mp</math>, <math>mf</math>, and <math>p</math>. The Violin part is in treble clef with dynamics <math>pp</math>, <math>p</math>, <math>mf</math>, <math>mp</math>, and <math>mf</math>. The Percussion part includes Suspended Cymbal (large and medium), and other instruments. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and performance instructions.

9:00

The musical score is divided into four main parts:

- Soprano:** Features a melodic line with dynamics ranging from *pp* to *mp*. It includes a vocal line with lyrics 'u' and 'a'.
- Oboe:** Plays a melodic line with dynamics from *pp* to *mf*. It includes a vocal line with lyrics 'a' and 'u'.
- Violin (Vc):** Features a melodic line with dynamics from *pp* to *f*. It includes a vocal line with lyrics 'II' and 'III'.
- Bass Drum:** Features a rhythmic pattern with dynamics from *p* to *f*. It includes a vocal line with lyrics 'rim' and 'cfr'.

Performance instructions include 'legno sathando' and 'pizz.' (pizzicato). The score also includes a grid for the Bass Drum and a 'length/location of drumstick on rim' diagram.

9:30

The musical score is divided into four systems:

- Soprano:** Starts with a dynamic of *mp*. The line includes a trill (*tr.*) and a fermata. Dynamics range from *p* to *f*.
- Oboe:** Features a melodic line with dynamics *p*, *mp*, and *mf*. It includes a trill (*tr.*) and a section marked *aeolian*. Dynamics range from *p* to *f*.
- Violin (Vc.):** Shows a sustained melodic line with dynamics *p*, *mp*, and *mf*. A second violin part (*II*) is also indicated.
- Percussion (Perc.):** Includes a drum set part with dynamics *p* and *f*. Specific parts for *B.d.* (bass drum) and *Tim* (timpani) are marked.



Sopr. aeol.  $p$   $mf$   $p$   $f$

Oboe  $f$   $pp$  without reed  $pp$

Vc.  $pp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$

String etc. bridge  $pp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$

length etc.  $pp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$

nut  $pp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$

Bow on  $pp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$

strings tip  $pp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$

Pow etc.  $pp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$

length heel  $pp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$

on  $pp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$

rim  $pp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$

Bass drum  $pp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$

Tam-tam  $pp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$

etc. (dampen w/cloth)  $pp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$

Press: 1/1 (1-2-3)

col legno

IV

2b 1

Apéndice E. *En la cuerda floja de la nada* para voz, flauta y violoncello (2018)

En la cuerda floja de la nada  
Iván Sparrow Ayub

30" ( )

I.

The musical score is written for five staves. The first staff is for Voice, with lyrics in Spanish: "whistle (w) softly". The second staff is for aeolian, marked *mp*. The third staff is for Flute, marked *aeolian*. The fourth staff is for Violoncello, marked *mp*. The fifth staff is for percussion, marked *coll. legno battuto*. The score includes various dynamics such as *p*, *mp*, *mf*, and *pp*, as well as articulations like accents and slurs. The piece concludes with a *mf* dynamic marking.

30<sup>na</sup>

II.

V

F

VC

s.p.  
ord.  
s.t.

31

V

F

VC

(pp)  
w  
h

I

s.p.  
ord.  
s.t.

2

III. 30<sup>a</sup>

aeolian

V

F

VC

s.p.  
ord.  
s.t.

width, vibr. # # # # #

touré

pp p mp f

1/2<sup>nd</sup> →

1/4<sup>th</sup> →

1/8<sup>th</sup> →

1<sup>a</sup>

aeolian

V

F

VC

s.p.  
ord.  
s.t.

width, vibr. # # # # #

touré

pp p mp f

1/2<sup>nd</sup> →

1/4<sup>th</sup> →

1/8<sup>th</sup> →

mf

1'30"

V

F

VC

aeolian

nut

etc.

Bridge

tip

etc.

heel

pressure (1-5)

1 2 3 4 5

2

V

F

VC

aeolian

unpitched

no flz

no trem

pressure (1-5)

6 7 8 9 10

IV.

30<sup>n</sup>

Musical score for IV, measures 1-5. The score is written for Violin (V), Flute (F), and Violoncello (VC). It includes performance markings such as *mp*, *pizz.*, *mf*, *pp*, and *30<sup>n</sup>*. Specific techniques noted include *mit slide*, *col legno battuto*, and *bow: m*. The Flute part features a *slide 1/2<sup>n</sup>* marking.

Musical score for IV, measures 6-10. The score is written for Violin (V), Flute (F), and Violoncello (VC). It includes performance markings such as *mp*, *pizz.*, *pp*, *mf*, *p*, *pp*, *ord.*, and *vibr. cresc.*. Specific techniques noted include *ord.*, *ord. ord.*, *ord.*, and *vibr. cresc.*. The Flute part features a *ord.* marking.

V.

Musical score for Violin (V), Viola (F), and Violoncello (VC). The score includes lyrics and various performance markings such as dynamics (pp, p, mp, <pp, <ppp), articulation (>), and fingerings (I, II, V). The lyrics are: "o f e t u u", "vulnerable", "Source", "i", "u", "i", "u". The score is divided into systems for V, F, and VC, with some parts overlapping. The VC part includes a section marked "poco" and "molo".



Apéndice F. *Huellas (rasga la niebla un pájaro)* para voz, flauta y violoncello (2019)

Huellas (rasga la niebla un pájaro)

Iván Sparrow Ayub 30<sup>va</sup>

Musical score for Voice, Flute, and Violoncello. The score is written in treble clef for all parts. The Voice part has lyrics 'u' and 'h'. The Flute part includes dynamic markings 'p' and 'mp', and performance instructions 'sync.' and 'pizz'. The Violoncello part includes dynamic markings 'p' and 'mp', and performance instructions 'III pizz' and 'slow vibr.'. The score concludes with a 'mp' dynamic marking.

sim.

Musical score for Violin (V), Flute (F), and Viola (VC). The score is written in treble clef for all parts. The Violin part includes dynamic markings 'p', 'mp', and 'p', and performance instructions 'sync.' and 'arco'. The Flute part includes dynamic markings 'p' and 'mp', and performance instructions 'sync.' and 'arco'. The Viola part includes dynamic markings 'p', 'mp', and 'mf', and performance instructions 'II pizz. vibr.', 'arco', and 'I'. The score concludes with a 'p' dynamic marking.

Musical score for the first system, featuring Violin (V), Flute (F), and Violoncello (VC) staves. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *mp*, and *p*, along with performance instructions like "sync.", "arco", and "pizz".

Musical score for the second system, featuring Violin (V), Flute (F), and Violoncello (VC) staves. The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, *mf*, and *f*, along with performance instructions like "sync.", "arco", and "pizz".

Musical score for three staves: V, F, and VC. The V staff begins with a dynamic marking of *mp* and contains notes with stems, some marked with *m*. The F and VC staves contain complex rhythmic patterns with stems, beams, and various accidentals (sharps, flats, naturals). Dynamic markings include *mp*, *mf*, *sp*, *f*, and *mf*. A note in the F staff is annotated with "no accidental = b". A note in the VC staff is annotated with "no accidental = b".

Musical score for three staves: V, F, and VC. The V staff begins with a dynamic marking of *mp* and contains notes with stems and a note marked with *m*. The F and VC staves contain complex rhythmic patterns with stems, beams, and various accidentals. Dynamic markings include *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *mp*. A note in the F staff is annotated with "sync". A note in the VC staff is annotated with "IV".

Musical score for the first system, featuring Violin (V), Flute (F), and Violoncello (VC) parts. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, *mf*, and *f*, along with performance instructions like "sync" and "8va". The V part starts with a *p* dynamic and a "sync" instruction, followed by a series of notes with varying dynamics. The F part has a *b* dynamic marking. The VC part has a *ppp* dynamic marking and a "sync" instruction.

Musical score for the second system, featuring Violin (V), Flute (F), and Violoncello (VC) parts. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, *mf*, and *p*, along with performance instructions like "sync" and "8va". The V part has a *pp* dynamic marking. The F part has a *p* dynamic marking and a "sync" instruction. The VC part has a *p* dynamic marking and a "sync" instruction.

aeolian  
 V  
 h  
 F  
 VC  
 ord.  
 s.p.  
 p  
 mp  
 mf

(winds etc.)  
 V  
 (h)  
 (aeolian)  
 f  
 s  
 F  
 VC  
 ord.  
 II  
 s.p.  
 p  
 mp  
 mf  
 pp  
 ppp  
 <p

Musical score system 1, featuring three staves: V (Violin), F (Flute), and VC (Violoncello). The V staff begins with a dynamic of *p* (piano) and includes a *w* (vibrato) marking. The F staff starts with *pp* (pianissimo) and contains the vocal line with lyrics: "u a a e". The VC staff includes dynamics of *mp* (mezzo-piano) and *p*, with performance directions such as *ord.* (ordine), *I*, *II*, *III*, and *marc I*. The system concludes with a *mp* dynamic in the V staff.

Musical score system 2, featuring three staves: V (Violin), F (Flute), and VC (Violoncello). The V staff starts with *mp* (mezzo-piano) and includes a *w* marking. The F staff begins with a dynamic of *f* (forte) and includes the marking *aeolian*. The VC staff includes dynamics of *p*, *mp*, *mf*, and *p*, with performance directions like *ord.*, *ord. - s.p.*, and *marc I*. The system ends with a *mp* dynamic in the V staff.

Musical score for the first system, featuring Violin (V), Flute (F), and Viola/Celli (VC) parts. The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, *mf*, and *f*, along with performance instructions like "acolian", "sync", and "arco".

Musical score for the second system, continuing the Violin (V), Flute (F), and Viola/Celli (VC) parts. It includes dynamic markings like *p*, *mp*, *mf*, and *f*, and performance instructions such as "acolian", "arco", and "pizz.".



V:  $p$   $mf$   $p$   $mp$   $mf$   $p$   $mp$   $mf$   $p$   $mp$   $mf$   $p$   $mp$   $mf$   $p$   
 F:  $p$   $mf$   $p$   $mp$   $mf$   $p$   $mp$   $mf$   $p$   $mp$   $mf$   $p$   $mp$   $mf$   $p$   
 VC:  $p$   $mf$   $p$   $mp$   $mf$   $p$   $mp$   $mf$   $p$   $mp$   $mf$   $p$   $mp$   $mf$   $p$

V:  $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$   $mp$   $p$   
 F:  $p$   $mf$   $p$   $mp$   $mf$   $p$   $mp$   $mf$   $p$   $mp$   $mf$   $p$   $mp$   $mf$   $p$   
 VC:  $p$   $mf$   $p$   $mp$   $mf$   $p$   $mp$   $mf$   $p$   $mp$   $mf$   $p$   $mp$   $mf$   $p$

Musical score for the first system, featuring Violin (V), Flute (F), and Viola (VC) parts. The score includes various dynamics such as *p*, *mp*, *mf*, and *pp*, and performance markings like "Vibrat (s.p.)", "stacc", and "ord.". The V part starts with a *p* dynamic and includes a "sync" marking. The F part includes a "Vibrat (s.p.)" marking. The VC part includes a "stacc" marking and a "III" fingering indication.

Musical score for the second system, featuring Violin (V), Flute (F), and Viola (VC) parts. The score includes various dynamics such as *p*, *mp*, *mf*, and *pp*, and performance markings like "aeolian", "unpitched", "col legno", and "Vertical bowing". The V part includes an "aeolian" marking. The F part includes an "unpitched" marking. The VC part includes a "col legno" marking and "Vertical bowing" instructions.

Handwritten musical score for Violin (V), Flute (F), and Viola/Celli (VC) on page 10. The score is divided into two systems. The first system includes dynamics like *p*, *mp*, *mf*, *f*, and performance markings such as *legno*, *pizz.*, *ord.*, *sync*, and *f---u*. The second system includes *acellian*, *pp fragile*, *L.V. legno II saltando*, and *near tip*. A fingerboard diagram is present in the second system. The page number "10" is at the bottom right, and a date "Sept 2019" is at the top right.

Apéndice G. *La herida revelada* para voz y flauta bajo (2020)

La herida revelada  
Iván Sparrow

Musical score for Voice and Bass Flute. The Voice part is written in a soprano clef with a key signature of one flat and a common time signature. The Bass Flute part is written in a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, and *f*. Performance instructions include "aeolian", "i", "e", "a", "u", "inhale", and "(cath)".

Musical score for Voice and Bass Flute. The Voice part is written in a soprano clef with a key signature of one flat and a common time signature. The Bass Flute part is written in a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, *f*, and *pp*. Performance instructions include "aeolian", "i", "e", "a", "u", "subito", and "aeol.". The score is divided into two systems.

aeolian

V

B.F.I.

aeolian

V

B.F.I.

aeolian

V

B.F.I.

aeolian

V

B.F.I.

Musical score for Voice (V) and Bass Flute (B.Fl.). The score consists of two staves. The upper staff is for the Voice (V) and the lower staff is for the Bass Flute (B.Fl.). The music is written in a single system with various dynamic markings and performance instructions.

**Dynamic markings:** *pp* (pianissimo), *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *f* (relovest), *no fix.*

**Performance instructions:**

- ord.* (order)
- u* (unpitched)
- acolian*
- light fix.*
- f* (relovest)
- no fix.*
- flexure: f*
- color: u*
- unpitched*

The score includes various notes, rests, and dynamic markings across both staves, indicating a complex musical piece with specific performance requirements.

Musical score for Voice (V) and Bass Flute (B.Fl.). The score consists of two staves. The upper staff is for the Voice (V) and the lower staff is for the Bass Flute (B.Fl.). The music is written in a single system with various dynamic markings and performance instructions.

**Dynamic markings:** *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *unpitched*

**Performance instructions:**

- ord.*
- u*
- h*
- unpitched*
- flexure: h*
- color: o*
- unpitched*
- 3M*
- BM*
- unpitched*

The score includes various notes, rests, and dynamic markings across both staves, indicating a complex musical piece with specific performance requirements.





Musical score for Voice (V) and Bass/First Flute (B.F.I.). The score is written in two systems. The first system includes dynamics such as *mf*, *mp*, and *p*. The second system includes dynamics such as *mf*, *mp*, and *p*. The lyrics are: *whistle*, *voice*, *and*, *3M*.

Musical score for Voice (V) and Bass/First Flute (B.F.I.). The score is written in two systems. The first system includes dynamics such as *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *mf*. The second system includes dynamics such as *pp*, *mp*, *mf*, and *mp*. The lyrics are: *unpitched*, *aeolian*, *i*, *e*, *u*, *u*.

aeolian

V

B.F.I.

*p* *mp* *p* *mp* *p* *pp*

*p* *mp* *p*

h u

V

B.F.I.

*p* *mp* *p* *mp* *p* *mp*

*p* *mp* *mf* *p* *pp*

a u e ε

Λ ↓ → 3M

V

B.F.I.

Musical score for Voice (V) and Bass (B.F.I.). The V part starts with a *p* dynamic, followed by a *mp* dynamic. It includes a  $2/5^{\text{th}}$  interval and a *m* dynamic. The B.F.I. part starts with a *pp* dynamic, followed by a *p* dynamic. It includes a *pp* dynamic, a *mp* dynamic, and a *p* dynamic. The score includes various dynamics (*p*, *mp*, *pp*) and articulation marks such as accents and slurs.

V

B.F.I.

Musical score for Voice (V) and Bass (B.F.I.). The V part starts with a *pp* dynamic, followed by a *p* dynamic. It includes a *pp* dynamic, a *mp* dynamic, and a *p* dynamic. The B.F.I. part starts with a *pp* dynamic, followed by a *p* dynamic. It includes a *pp* dynamic, a *mp* dynamic, and a *p* dynamic. The score includes various dynamics (*p*, *mp*, *pp*) and articulation marks such as accents and slurs.

