



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

**Espacios y ocurrencias en/para la experimentación musical
compartida: encuentros entre personas y objetos en
*Rengârenk, Claxofón y exploraciones***

TESIS

que para optar por el grado de
Maestro en música (Composición).

PRESENTA

Aldo Omar Hernández Lombera

TUTOR

Santiago Astaburuaga Peña (Facultad de Música, UNAM)

Ciudad de México, agosto de 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A Santiago Astaburuaga, tutor y amigo, quien, sin importar dónde se encontrara, acompañó este trabajo de maneras tan cercanas, generosas, críticas, y cargadas de sentimiento, las cuales nos llevaron a tejer y a compartir el espacio que ya comienza a desplegarse de este texto.

A Jorge David García, por impulsarme a perderme en un camino donde me encontré resonando más que nunca con mis diversos sentires y ocurrencias, compartiéndome que otras maneras de hacer no sólo son posibles, sino necesarias e importantes.

A Rossana Lara, por los cuestionamientos y reflexiones constantes que me llevaron a reconfigurar y resignificar tanto durante la investigación, así como por su crítica y generosa lectura.

A Iracema de Andrade, Manfred Werder y Nicolás Carrasco, por sus lecturas generosas, involucradas, y cargadas de reflexiones potentes que no solamente enriquecieron este trabajo, sino que también continúan enriqueciendo mi práctica.

A Val, por caminar junto a mí en *Rengârenk*, y, aún más importante, en las experimentaciones-experienciaciones de la vida. Por todo el amor, el apoyo, las risas, las fricciones, los diálogos y las discusiones que nos hacen compartir, cuidar, tejer y resignificar nuestros espacios día a día.

A Emmanuel Uribe, por la amistad, los *claxofoneos*, los espacios y las resonancias.

A los *Improvables* (Adriana, Carlos, Laura, Linda, Manuel, Miguel, Nefi, Ritamaria y Emma), por jugar con *Claxofón* y desplegar espacios para experimentar compartiendo.

A Adela Marín, Aketzalli Rueda, Aleyda Moreno, Emmanuel Pool, María Clara Lozada, Nicolás Hernández y Roberto Kolb, por todas las ocurrencias que compartimos en *exploraciones*.

A Eva Coronado, Fer Lomelí, Jorge David García, Manfred Werder y M, por entregarse a explorar, a encontrarnos y a compartir un (lindísimo) momento.

A mis queridas vístimas, Flor y Pool, por la compañía, las risas, los tacos y las chelas, que hicieron de esta maestría algo aún más importante.

A David López y Mario Mendoza, por los encuentros virtuales que han hecho de este 2020 uno de los años más disfrutables de mi vida... Por seguir jugando, (re)sonando y compartiendo.

A Cynthia Martínez y Andrés Guadarrama, por la amistad, la confianza, y los procesos que apenas comienzan.

A Rocío y Alejandro, mis padres, por el amor, el apoyo incondicional, y porque en este trabajo me encontré con una constante conciencia social que refleja las huellas que han dejado en mis maneras de querer hacer, vivir y compartir.

A Arlen, mi querida burraza, por la obviedad del cariño, por siempre estar ahí (allá o acá), y por apoyarme con la edición de muchas de las imágenes que tejen este trabajo.

A Sylvia Susarrey, Tulio de la Rosa, Beatriz Pérez y Sherlock, por ser mi familia, por el afecto, el apoyo, y las deliciosas comidas.

A Osi y a Aşk, por la compañía amorosa tanto en el día como en las noches de desvelos... Por los ruidos, la escucha y la enseñanza de que hay muchas maneras para amar y compartir.

A Tatiana Wolff y Bruno Astaburuaga, por todo lo que compartieron con Santiago, lo cual, estoy seguro, influyó en el impulso de este trabajo... (y por las críticas constantes del Bruno).

A tantas personas y espacios que también contribuyeron de alguna u otra manera al tejido de este trabajo, lo cual sigue reflejando que la experimentación (y la vida) se potencia compartiendo: Adriana Botello, Andrea Sorrenti, Axel Avendaño, Camila Joselevich, Fernando Nava, Fernando Vigueras, Jasmin Ocampo, Jorge Sandoval, Juan Carlos Ponce, Luisa González, Mónica Sandoval, Otto Castro, Rafa Órnelas, Susana Martínez, Tito Rivas, a todas las personas que formaron parte de las realizaciones; a la Facultad de Música, la UNAM, KUNI, el Auditorio Mateo Herrera, Resonancias, la Pulquería Los Insurgentes, el LIMME, el CEIICH, la Casa del Lago, Zapotitlán de Méndez... Así como a todos los objetos que formaron parte de las experiencias.

Espacios y ocurrencias en/para la experimentación musical
compartida: encuentros entre personas y objetos en
Rengârenk, Claxofón y exploraciones

Índice

Introducción.....	7
0. Experimento (musical) sobre la experimentación y lo experimental en la música.....	19
0.1 En búsqueda de la experimentación musical: perspectivas y cuestionamientos iniciales.....	21
0.2 De lo experimental en la música: contrastando dos perspectivas.....	28
0.3 Delimitaciones y expansiones de la música experimental: experimentalismos musicales.....	34
1. <i>Rengârenk</i> : iniciando la experimentación.....	45
1.1 Experimentación musical con objetos: encuentros y potencias iniciales.....	47
1.1.1 <i>Instrumentalización</i>	47
1.1.2 <i>Escucha y resignificación (a través) del objeto</i>	54
1.2 Primeros trazos hacia la experimentación musical compartida.....	63
1.2.1 <i>Diálogo</i>	63
1.2.2 <i>Notación "accesible"</i>	69
1.3 (Des)dibujando la partitura, (des)figurando hábitos: pruebas, tropiezos y revelaciones.....	79
1.3.1 <i>Trazos de la primera partitura</i>	79
1.3.2 <i>Revelaciones y transformaciones</i>	85
1.3.3 <i>Experimentaciones con tarjetas</i>	93

2. Claxofón: espacios para la experimentación musical compartida.....	99
2.1 El proceso como espacio: inicios de un andar compartido.....	101
2.1.1 <i>Del lugar al espacio</i>	101
2.1.2 <i>Andar, dialogar, como tejido de espacios</i>	107
2.2 Hacia un espacio transformable: lo que compone <i>Claxofón</i>	114
2.2.1 <i>Partitura: reflexiones iniciales respecto a la fijación de objetos y al despliegue de procesos</i>	114
2.2.2 <i>Mapeo, espacios y fijaciones</i>	119
2.2.3 <i>Despliegue de procesos y accesibilidad</i>	128
2.2.4 <i>Transformabilidad</i>	136
2.3 Prácticas y transformaciones de espacios.....	143
2.3.1 <i>Solo - León, Guanajuato</i>	143
2.3.2 <i>Dúo - Resonancias XIV, FaM, CDMX</i>	148
2.3.3 <i>Improbable - Pulquería Los Insurgentes, CDMX</i>	154
3. exploraciones: despliegues de encuentros y ocurrencias.....	165
3.1 Palabras como objetos: experimentación con notaciones verbales.....	167
3.2 Explorando las <i>exploraciones</i>	176
3.2.1 <i>exploración 1</i>	176
3.2.2 <i>exploración 2</i>	188
3.2.3 <i>exploración 3</i>	192
3.2.4 <i>exploración 4</i>	199
3.3 Del montaje y los eventos.....	209
3.3.1 <i>Montaje: la imposición de la no imposición</i>	209
3.3.2 <i>Eventos: encuentros y ocurrencias a la deriva</i>	219
3.4 Continuando las exploraciones.....	233
3.4.1 <i>Partitura hacia el encuentro</i>	233
3.4.2 <i>Encuentro casero</i>	237
3.4.3 <i>Para continuar explorando</i>	253
Conclusiones.....	261
Bibliografía.....	269

Introducción

Este trabajo está enfocado en la *experimentación musical*. Específicamente, en la investigación y reflexión crítica sobre varias de las potencias, problemáticas, situaciones y demás ocurrencias que se desplegaron al desarrollar tres procesos de creación centrados tanto en la experimentación musical con objetos, en espacios y con notaciones como en explorar maneras para compartir dichos procesos con distintas personas. Esto, a su vez, fue impulsando diversos cuestionamientos y reflexiones respecto a algunas de las formas en las que la experimentación musical ha sido considerada y practicada, principalmente en el contexto de la música instrumental escrita desarrollada a partir del canon occidental, así como de los roles y modos de relacionarse que surgen al *experimentar compartiendo* procesos musicales con otras personas, lo que constantemente fue revelando, reconfigurando y resignificando aspectos tanto de mis prácticas creativas como de mis nociones de la música y de lo musical. Por lo tanto, este es un trabajo creativo-investigativo en el cual se cuestiona y se reflexiona respecto a lo que ocurre en los procesos mientras se experimenta, mientras se crea, junto a otras personas, lo que me llevará a ir tejiendo la noción central del mismo: la *experimentación musical compartida*. En cuanto a los procesos, profundizaré en lo que ocurrió en éstos entre agosto de 2017 y junio de 2019, de manera paralela a mis estudios de maestría en el posgrado de la Facultad de Música de la UNAM, periodo durante el cual dichos procesos tejieron (y fueron tejidos por) las tres creaciones que conforman esta tesis: *Rengârenk*, *Claxofón* y *exploraciones*.

Ahora, ¿qué me llevó a desarrollar este trabajo? Si bien el primer paso fue la investigación de mi atracción hacia la *experimentación musical con objetos*, proceso mediante el cual exploro las distintas posibilidades sonoras de diversos objetos

materiales para hacer música, dicha investigación fue develando caminos repletos de inquietudes, impulsos y cuestionamientos que fueron entretejiéndose e incitando reflexiones y transformaciones en cuanto a cómo, por qué y con quiénes quería hacer lo que quería hacer, así como respecto a los hábitos y amoldamientos instalados en mis modos usuales de hacer. En pocas palabras, develó caminos en los cuales fui profundizando en mis motivaciones, maneras de crear y relacionarme, mismos que desarrollaré a lo largo de este trabajo. Sin embargo, con el objetivo de tener un contexto que posibilite ahondar en las cualidades de las maneras en las que se desarrollaron los procesos, considero importante ir unos pasos atrás y plantear qué fue lo que me llevó a experimentar con objetos en primer lugar y, más adelante, a querer experimentar y compartir procesos creativos junto a otras personas.

El trabajo creativo que realicé previo al proceso de maestría estuvo principalmente enfocado en la composición de piezas con la finalidad de ser interpretadas por distintos instrumentistas en concierto y, en algunos casos, de ser seleccionadas en convocatorias o concursos, todo esto dentro del contexto de la música instrumental escrita. En este trabajo cada vez se fueron haciendo más presentes dos búsquedas: por un lado, la experimentación de maneras de alterar o transformar las sonoridades "tradicionales" de los instrumentos, principalmente por medio de lo que se ha ido convencionalizando como "técnicas extendidas"; y, por otro lado, la exploración de notaciones musicales que posibiliten flexibilidades en la interpretación, especialmente buscando impulsar que los instrumentistas definan o dejen surgir sonidos, alturas o ritmos distintos en cada interpretación, no obstante, estas "flexibilidades" frecuentemente se encontraban fijas dentro de marcos bastante determinados. Asimismo, en dicho trabajo fueron pocas las ocasiones en las que colaboré con instrumentistas durante los procesos de creación, por lo que la interacción con algunos, si es que sucedía, generalmente era ya que la partitura

estaba finalizada, con el objetivo de que fuera interpretada tal como estaba o, en todo caso, de revisar y afinar detalles para que la realización fuera lo más cercana posible a las ideas anotadas, lo que reflejaba una práctica compositiva mayormente individual, con involucramientos mínimos o nulos con otras personas, con nociones autoritarias de la partitura y de su realización, y con una perspectiva de roles limitada, limitante e, incluso, impositiva —estos asuntos se vinculan con varios moldes rígidos que se han instalado y replicado como parte de lo convencional musical del canon occidental, los cuales mencionaré a lo largo de la tesis—.

Por otra parte, cada vez fui creando de manera más frecuente música electroacústica y música para proyectos de cine y artes escénicas, lo que impulsó procesos en los cuales experimentaba grabando y procesando sonoridades de distintos espacios, elementos y animales —el metro de la CDMX, lluvias, comida, pájaros, mi perro, etc.—, así como de diversos objetos —mangueras, globos, tubos y cajas metálicas, casetes, entre otros— a los cuales tenía acceso y podía explorar directamente de diferentes maneras: percutiéndolos, frotándolos, pulsándolos, soplándolos, proyectando sonidos de distintas maneras con ellos, hacia ellos o dentro de ellos, tocándolos con otros objetos hechos de diversos materiales, con distintas presiones, posiciones o amplificándolos, etc. Dichos procesos fueron incitando que mi curiosidad, escucha e imaginario se ampliaran gradualmente y que comenzara a buscar maneras de crear música escrita en la cual pudiera incluir objetos distintos a los instrumentos convencionales, así como en combinación con éstos, lo que provocó una serie de cuestionamientos iniciales: qué objetos me gustaría explorar; cómo podrían ser incluidos; cómo diseñaría las notaciones si quisiera especificar sus usos; qué podrían opinar los instrumentistas, quienes han dedicado años a perfeccionar sus técnicas instrumentales, si les pidiera que toquen diversos objetos; entre otros.

Reflexionar ampliamente sobre las búsquedas, los impulsos y las maneras de desarrollar procesos creativos —una manera de crear a la que no estaba habituado—, hizo que me preguntara por qué quería hacer todo esto, qué había de trasfondo y de qué maneras podría hacerlo, lo cual reveló una cuestión central con la cual comencé a tejer y compartir este trabajo: darme cuenta de que los procesos de experimentación con objetos ampliaban mis maneras de percibir y hacer música —develando, literalmente, un mundo de posibilidades para experimentar en el que cada sonido, cada objeto, cada espacio y cada ocurrencia era una música en potencia—, me hizo pensar que dichos procesos también podrían tener estas y otras resonancias en diversas personas, sin importar si tuvieran formación musical escolarizada o no, lo cual, a su vez, me llevó a cuestionarme de qué maneras se podrían impulsar y desarrollar procesos para que cualquier persona experimente haciendo música con objetos y qué se podría incitar en cada una al realizarlos.

Esto representó el inicio del camino de la experimentación musical compartida, el cual, si bien surgió de un interés por conocer cómo diversas personas interactuaban con objetos y otros materiales para hacer música —notaciones, grabaciones, partituras, etc.—, así como qué les provocaba, qué surgía, y qué ocurría entre las personas involucradas al compartir dichos procesos, gradualmente desencadenó una serie de encuentros, cuestionamientos y reflexiones que transformaron mis maneras de crear, impulsándome a buscar y practicar procesos que ahora considero de suma importancia: la escucha, el diálogo, el compartir, el juego, los encuentros, las fricciones, los acuerdos, las ocurrencias, las problemáticas, las experimentaciones, las experiencias, entre otros que potencian este trabajo.

Todo esto me fue llevando a tejer una pregunta que reúne las diversas búsquedas y cuestionamientos de los procesos y cualidades de este trabajo: ¿qué tanto podría desplegarse, encontrarse y transformarse al buscar y practicar maneras en las que se puedan percibir, atender y valorar la pluralidad de ocurrencias que se impulsan en los procesos de experimentación musical, así como al cuestionar en profundidad las cualidades de los modos en los que se experimenta, especialmente, al compartir dichos procesos con otras personas, explorando diversos objetos y espacios?

...

Respecto a la estructura, este trabajo está conformado por cuatro capítulos. En cada uno aparecen nociones y referentes principales con los cuales se va construyendo el marco teórico, conforme al desarrollo de cada proceso y a los asuntos y situaciones centrales que se fueron desplegando. En este sentido, este es un trabajo que se comparte desde el proceso, desde las experiencias, desde la experimentación y el compartir como ejes centrales, desde la pregunta, la especulación y la provocación a la reflexión como propuesta creativa, desde un espacio tejido por diversas voces y perspectivas, tanto de distintos autores como de las personas con las que compartí los procesos, las cuales son de igual relevancia que la mía para nutrir este trabajo y potenciar experimentaciones musicales compartidas, especialmente, con quienes transiten este escrito, quienes lo hagan espacio.

El capítulo 0 está centrado en la investigación y discusión de dos conceptos, *la experimentación musical* y *lo experimental en la música*, tomando como contexto las prácticas de composición de música instrumental escrita desarrolladas a partir del canon occidental. El desarrollo de este capítulo fue impulsado principalmente por dos cuestiones: por un lado, porque al investigar acerca de la experimentación musical no encontré referencias que trataran este tema de manera central; y, por

otro lado, porque en estas búsquedas era más frecuente encontrar referencias acerca de *músicas experimentales*, lo que me llevó tanto a conocer más acerca de lo que se ha denominado "experimental" y sentir resonancias con varias de estas prácticas como a preguntarme por las relaciones y distinciones entre ambos conceptos. Todo esto posibilitó realizar una investigación en la cual planteo varias perspectivas y cuestionamientos iniciales respecto a qué podría ser la experimentación musical, así como al lugar y a la función que se le ha asignado en algunas prácticas y procesos creativos del contexto mencionado, frecuentemente subordinándola y limitándola a moldes y resultados convencionales de lo que se ha instalado como lo, supuestamente, más importante de la creación musical.

De igual manera, en este capítulo cuestiono qué es lo que se ha considerado experimental y por qué, así como qué roles ha jugado la experimentación en los ámbitos de las músicas experimentales. Esto me permite hacer un recorrido contrastando distintas voces que delimitan y expanden las nociones de lo que se ha propuesto con dicho término, reflejando la potencia que tiene la diversidad de experimentaciones musicales en diferentes contextos, así como la importancia de la multiplicidad de discursos que surgen de estas prácticas. Entre estas voces se encuentran Paulo de Assis, Rodolfo Acosta, Pierre Schaeffer, John Cage, Leigh Landy, Lydia Goehr, Benjamin Piekut, Brian Eno, James Saunders, Umberto Eco, Lílían Campesato, Fernando Iazzetta, Eduardo Herrera, Bob Gilmore, Jennie Gottschalk, Ana R. Alonso-Minutti y Alejandro L. Madrid. Las reflexiones y los cuestionamientos planteados en este capítulo buscan impulsar un espacio en el cual se perciba la importancia de proponer exploraciones y valoraciones de la diversidad de maneras en las que se podrían realizar procesos de experimentación musical. Lo cual, a su vez, brinda un contexto más amplio para el desarrollo de varios asuntos tratados en este trabajo.

Los siguientes tres capítulos están centrados en las cualidades y eventualidades de los procesos de las tres creaciones realizadas —*Rengârenk*, *Claxofón* y *exploraciones*—, así como en los cuestionamientos y reflexiones que se fueron impulsando al desarrollarlos. Aunque las realizaciones de los procesos coincidieron en algunos momentos, los capítulos están ordenados cronológicamente tomando en consideración el inicio de cada uno, con el objetivo de ir trazando un trabajo que posibilite ahondar en los aspectos y las nociones que fueron surgiendo y resonando durante éstos.

El capítulo 1 está enfocado en el proceso de *Rengârenk*, en el cual surgen y son puestas en cuestión las primeras experimentaciones, nociones, encuentros y transformaciones con las cuales comencé a profundizar en la experimentación musical. Dicho capítulo está conformado por tres subcapítulos. En el primero comparto los impulsos que me llevaron a iniciar el proceso de creación de *Rengârenk* y a explorar sonoramente los utensilios que se utilizan en un estilo de pintura llamado *Ebru*, lo que posibilita reflexionar con mayor amplitud acerca de las cualidades de los procesos que denomino *experimentación musical con objetos*, así como vincular la noción de *instrumentalización* propuesta por Andy Keep, la cual, a grandes rasgos, la plantea como una práctica para descubrir las sonoridades y las maneras de tocar objetos (instrumentos en potencia). Esto, a su vez, me lleva a cuestionar las cualidades y potencias que podrían tener otras dos cuestiones en la experimentación musical con objetos, la *escucha* y la *resignificación*, vinculando algunas perspectivas respecto a la escucha de los objetos y del mundo propuestas por Pierre Schaeffer, Hildegard Westerkamp y Salomé Voegelin, así como lo que potenció el trabajo de Marcel Duchamp, específicamente, a través de las experimentaciones con objetos que realizó con los *readymades*.

Posteriormente, en el segundo subcapítulo, planteo los motivos que me incitaron a proponerle a Val (Valeria Susarrey) que compartiéramos el proceso de *Rengârenk*, lo cual representó los primeros acercamientos hacia la *experimentación musical compartida*, mismos que consistieron en el *diálogo* y el desarrollo de una *notación "accesible"* como procesos con los cuales se podría impulsar y desenvolver dicha experimentación. Explorar estos procesos permitió hacer conexiones con perspectivas de John Cage y de Hildegard Westerkamp, acerca del diálogo y la escucha, respectivamente, así como reflexionar respecto a algunas cualidades e implicaciones que tienen las maneras de operar de varias notaciones de la música instrumental occidental, incluyendo piezas que involucran el uso de objetos, creadas por personas relacionadas principalmente a la música experimental y a *Fluxus*. Por último, es en el tercer subcapítulo donde profundizo tanto en lo que se fue desplegando durante y a partir de las experimentaciones que Val y yo realizamos como en las cualidades de las distintas notaciones utilizadas en las partituras de *Rengârenk* y en los primeros aspectos que se fueron revelando y transformando de mis hábitos y prácticas instaladas como compositor.

El capítulo 2 está centrado en el proceso de *Claxofón*, el cual desarrollé junto a Emmanuel Uribe (Emma) experimentando con un saxofón, radios, pistas de audio, y (muchos otros) juguetes. Este capítulo también está conformado por tres subcapítulos. En el primero hablo de los impulsos que me llevaron a las ideas principales de *Claxofón* y a buscar compartir el proceso con Emma, lo que me incita a hacer vínculos entre algunos de los modos de interacción que suceden entre personas en el contexto de la creación y realización de música instrumental escrita y las distinciones entre lugar y espacio planteadas por Michel de Certeau, así como a proponer la noción principal del capítulo: *espacios para la experimentación musical*

compartida; espacios donde, siguiendo las ideas de Certeau, ocurren cruzamientos, movi­lidades, conflictos, acuerdos, entre otras situaciones que lo tejen como proceso. De igual manera, en el segundo apartado de este subcapítulo comparto los primeros pasos de dicho proceso y la importancia del diálogo como modo de andar, tejer y practicar los espacios mencionados, relacionándolo con el concepto de “enunciaciones peatonales” que propone Certeau.

En el segundo subcapítulo es donde profundizo en el desarrollo del proceso de creación de *Claxofón*, reflexionando acerca de dos aproximaciones que podría haber en la creación de partituras: aquellas con las que se fijan resultados precisos, especificados detalladamente en la partitura; y, aquellas con las que se anotan posibilidades, indicaciones y/o propuestas buscando desplegar realizaciones distintas, según las lecturas y decisiones de quienes las realicen, así como lo que pueda ocurrir en cada situación. Esto posibilita vincular algunas perspectivas de James Saunders respecto a la especificidad y la generalidad en la notación, así como de John Cage respecto a lo que denominaba *músicas-objeto* y *músicas-proceso*, con las cuales voy tejiendo una reflexión en torno a qué es lo que podrían fijar y qué es lo que podrían desplegar los materiales y las dinámicas propuestas en *Claxofón*. Lo cual, a la vez, pone en tensión la confluencia y la porosidad de ambas aproximaciones. Asimismo, hablo de la cualidad de *transformabilidad* propuesta en *Claxofón*, relacionándola con otra perspectiva de Certeau en la cual plantea la potencia de los caminantes para actualizar el “orden espacial” de los espacios.

Por último, en el tercer subcapítulo comparto los procesos de montaje y realización de las primeras tres presentaciones de *Claxofón*, vinculando varios de los planteamientos recién mencionados con las cualidades, enfoques y espacios de cada presentación: un solo realizado por Emma siguiendo una secuencia fija en un

auditorio convencional de concierto; un dueto que hicimos Emma y yo, experimentando de modos más libres con los materiales, así como en un espacio en el que podíamos explorar y compartir con mayor desenvolvimiento; y una versión en colectivo desplegada en una pulquería por *Improbable*, conformado para esta ocasión por Adriana Santiago, Carlos Huitrón, Laura Elena Jiménez, Linda Tan, Manuel Chacón, Miguel Francisco, Nefi D.H., Ritamaría y Emma. Como cierre del apartado se encuentran las perspectivas de los participantes del colectivo que escribieron sobre su experiencia.

El capítulo 3 está enfocado en dos procesos de *exploraciones* y está conformado por cuatro subcapítulos. En el primer subcapítulo planteo una búsqueda por distanciar a la notación de ser percibida y utilizada como un medio de instrucción y acercarla a una provocación que impulse la potencia de la pluralidad de (re)significaciones, lecturas y relaciones que puede tener. Lo cual, a su vez, me incita a investigar y cuestionar los usos y cualidades de algunas notaciones verbales empleadas principalmente en creaciones desarrolladas por personas relacionadas a la música experimental y a *Fluxus*, relacionando perspectivas de John Lely, James Saunders y Manfred Werder acerca de las posibilidades y potencias del texto.

Posteriormente, en el segundo y el tercer subcapítulo, comparto lo que se desplegó en el primer proceso de *exploraciones*, en el cual participamos un grupo de ocho personas conformado por Adela Marín, Aketzalli Rueda, Aleyda Moreno, Emmanuel Pool, María Clara Lozada, Nicolás Hernández, Roberto Kolb y yo. En el segundo subcapítulo ahondo tanto en las cualidades de notación de las distintas partituras de *exploraciones* como en lo que éstas provocaron en cada uno de nosotros, desplegando una *diversidad de ocurrencias*, incluyendo situaciones y sentires que

afectaron el desarrollo del proceso. Por otra parte, es en el tercer subcapítulo donde abordo las cualidades y eventualidades tanto del proceso de montaje como de los tres eventos en los que presentamos *exploraciones*. Esto impulsa varias reflexiones acerca de las maneras de relacionarnos, así como de las potencias y problemáticas que fueron surgiendo al buscar tejer "algo" compartido (y para compartir) de manera grupal, lo cual ocasionó distintas fricciones, (des)acuerdos, frustraciones e imposiciones, revelando varias consideraciones importantes sobre las maneras de desarrollar procesos de experimentación musical compartida. De igual manera, al hablar sobre los eventos profundizo en los modos en los que se invitó a los asistentes a participar explorando diversos objetos, así como en las cualidades de estas interacciones en cada espacio y en las diversas ocurrencias que se desplegaron, incluyendo las sorpresas, imprevistos e implicaciones que sucedieron en cada uno. Al cierre de este apartado se encuentran las perspectivas de los compañeros que escribieron sobre su experiencia del proceso.

Finalmente, en el cuarto subcapítulo narro el segundo proceso de *exploraciones*, en el cual desarrollé una nueva partitura con la intención de compartir y realizar diversas exploraciones en un encuentro casero en el que participamos Eva Coronado, Fernando Lomelí, Jorge David García, Manfred Werder, M, y yo, del cual comparto varios diálogos y momentos que potenciaron la experiencia. Como cierre del capítulo planteo algunas de las resonancias que tuvieron ambos procesos en la reflexión y el desarrollo de las cualidades de la versión más reciente de la partitura, resonancias cargadas de cuestionamientos y problemáticas para continuar explorando, experimentando, compartiendo.

Por otra parte, aunque a lo largo de este trabajo se encuentran enlaces específicos para acceder directamente a diversos materiales como partituras y otros registros gráficos, sonoros y audiovisuales de los procesos de experimentación y realización de las creaciones, todos estos elementos, así como este documento y otras ocurrencias que se relacionen y se continúen derivando a futuro, pueden ser consultados y explorados a través de la siguiente plataforma: <https://aldolombera.wordpress.com/experimentacionmusicalcompartida/>

Antes de cerrar este apartado considero importante mencionar y agradecer a tres personas a quienes no hago referencia durante los procesos pero que los acompañaron de maneras muy cercanas, críticas y generosas, impulsando continuamente diálogos, cuestionamientos, reflexiones y encuentros potentes que enriquecieron mi práctica, mis maneras de percibir y querer compartir la música (y la vida), y, por supuesto, el tejido de este trabajo y sus procesos. Estas personas son Santiago Astaburuaga, Rossana Lara y Jorge David García.

Entonces, sólo me queda compartir que gran parte de la propuesta y de la potencia de este trabajo será lo que despliegue en quienes lo transiten y lo resignifiquen. Todo eso que surja, que se perciba, que se desborde, que se experimente y que se teja impulsando, resonando, actualizando y ampliando los espacios y las ocurrencias para la experimentación musical compartida.

CAPÍTULO 0

**Experimento (musical) sobre la
experimentación y lo experimental
en la música**

0.1 En búsqueda de la experimentación musical: perspectivas y cuestionamientos iniciales

¿Qué podría ser la *experimentación musical*? Investigando el término “experimentación” se pueden encontrar las siguientes acepciones: “acción y efecto de ensayar, hacer una prueba” (De Chile, 2020) o “[a]cción de experimentar” (RAE, 2020). Ésta última sugiere indagar las acepciones del verbo experimentar: “[p]robar y examinar prácticamente la virtud y propiedades de algo” (RAE, 2020), “ensayar, hacer una prueba” (De Chile, 2020). Pero, también: “[n]otar, echar de ver en uno mismo una cosa, una impresión, un sentimiento, etc.” (RAE, 2020), o “[p]ercibir algo por propia experiencia” (Google, 2020).

Asimismo, al realizar una investigación sobre la etimología de la palabra “experimentación”, se puede hallar como una derivación del latín *experimentum*, cuyas partículas señalan las siguientes referencias: *ex*, denota “procedencia del interior” (Segura Munguía, 2013: 259), “fuera de, desde adentro” (Glare, 2012: 690);¹ *peri*, proviene de la raíz indoeuropea *per*, específicamente de *per-3* que significa “intentar, arriesgar” (Eytmonline, 2020), de donde se desprenden distintas palabras latinas con significados estrechamente relacionados como *perior* (aprender, descubrir), *periclitari* (hacer ensayos, intentar, correr un riesgo, experimentar) y *periculum* (ensayo, prueba, tentativa, experiencia, peligro), así como las palabras griegas *πεῖρα* [*peîra*] (prueba, investigación, experiencia, intento), *πειράζω* [*peirázō*] o *πειράομαι* [*peiráomai*] (intentar, poner a prueba), y, también, *πεῖραρ* [*peîrar*] y *πέρας* [*péras*] (fin, límite, frontera, borde) (cf. Roca, 2013 [1856]: 273; Segura Munguía, 2013: 552; Beekes, 2010: 1162-1163; Liddell y Scott, 1996: 1354-1355, 1365); por último, se encuentra la partícula *mentum* que indica “instrumento, medio” (Segura

¹ Las traducciones al español de las citas que tejen este trabajo fueron realizadas por quien lo escribe, a excepción de las que están atribuidas a personas mencionadas en la bibliografía.

Munguía, 2014: XXVII). Volviendo a la palabra “experimentación”, faltaría considerar el sufijo “-ción” que se vincula con las partículas latinas *tiō* (acción) y *tiōn* (acción y efecto) (cf. *Ibíd.*; De Chile, 2020).

Otra consideración importante del término “experimentación” es que está estrechamente vinculado al de “experiencia” (*experientia*), tal como se puede notar en algunas de las acepciones y referencias recién planteadas, así como en las partículas que comparten.² Al respecto, se ha planteado que en el Latín clásico los términos *experimentum* y *experientia* fueron sinónimos aproximados que significaban “experiencia”, “prueba”, “experimentación”, ya que ambos se derivan de la raíz *experior* y del verbo *experiri* (cf. Barker, 2012: 39; Diergarten, 2015: 46).³ En el castellano no suelen usarse verbos derivados de “experiencia” —a diferencia del inglés, por ejemplo, donde se usa (to) *experience*, o *experiencing*, lo cual podría proponerse como experimentar y experienciación—, por lo que es común que los términos “experimentar” y “experimentación” sean utilizados para referirse tanto a la realización de un acto en el que se prueba como a tener o vivir una experiencia.

Experimentando con todos estos planteamientos, así como con las acepciones de los términos y con las referencias de sus partículas, la experimentación también podría proponerse, desde una perspectiva más plural, como una acción, un medio y/o una experiencia en la cual se prueba, se intenta, se arriesga, se investiga, se percibe, se descubre, se aprende, estando en tentativa, en el límite, y en la cual

² “Experiencia” deriva de *experientia*, la cual tiene un doble sufijo *-nt* (agente) e *-ia* (cualidad), conformando *-entia* (cualidad de un agente) (cf. De Chile, 2020).

³ La raíz *experior* denota poner a prueba, experimentar, aprender por experiencia, haber sido experimentado (to have been experienced) (cf. Vox, 1982; Glare, 2012: 712); por su parte, el verbo *experiri* significa intentar, ensayar, experimentar, practicar experiencias (cf. Corominas, 1987: 263 y 448). Asimismo, se puede encontrar que los términos *experientia* y *experimentum*, indican experienciación de eventos (the experiencing of events, experience (of an event)) (cf. Glare, 2012: 712).

ocurre, surge, se separa o se desborda algo que procede del interior, desde adentro, desde lo que se está realizando, experimentando, experimentando.⁴ En este sentido, algunas maneras en las que la experimentación podría practicarse u ocurrir serían las siguientes: como la realización de una prueba o un ensayo, lo que podría estar vinculado a investigar y examinar las cualidades y propiedades de “algo” —determinado o no—, o a la comprobación, desarrollo y perfeccionamiento de algún asunto específico o de un resultado que se pretende alcanzar; por otro lado, aunque en el caso anterior también se podría considerar la experimentación como un evento experiencial en el cual se percibe y se encuentra algo, especialmente si se tiene una atención a lo que podría suceder o surgir, dicho evento podría “simplemente” ocurrir, sorpresiva e inesperadamente, sin ninguna preparación, ni finalidad.

Partiendo de estas reflexiones, considero que en varios ámbitos del campo de la creación musical, incluyendo gran parte de la prácticas y enseñanzas de la composición de música instrumental escrita, desarrolladas a partir del canon occidental —contextos en los que me enfocaré principalmente—, continúa instalada una noción que “valida” la experimentación únicamente como un recurso que debe tener como propósito principal el aprendizaje o el perfeccionamiento de algún material o técnica, y/o la creación de un producto determinado, usualmente denominado “obra musical”. En otras palabras, considerando la experimentación como un procedimiento que debe realizarse de una manera orientada hacia lograr un resultado productivo y funcional, subordinándola a dicho resultado y conteniéndola a una de sus posibles maneras de percepción y realización.

⁴ Investigando la palabra *πέρας* (*péras*), me encontré con el siguiente planteamiento, el cual tiene resonancias con la propuesta de experimentación recién planteada: “[a]unque ‘límite’ es la traducción convencional de la palabra griega *péras*, (...) el griego no siente el límite como limitación propiamente, sino, muy al contrario, como ‘lo que da inicio y hace posible’, o sea, como el principio, la apertura por cuyo través algo puede despuntar, brotar, aparecer” (Giráldez, 2009: 182).

Esto está vinculado con distintos supuestos que se han instalado como parte de lo convencional musical —aquello que es habitual y (pre)dominante en cada contexto— estableciendo instituciones y moldes rígidos —categorías jerárquicas, roles restrictivos, conceptos dominantes de obra, regulaciones de espacios y situaciones de concierto, así como de la fidelidad y autenticidad de la interpretación, pedagogías conservadoras, entre otros—,⁵ formados a partir de prácticas y hábitos que posiblemente aún son predominantes en los contextos recién mencionados. Dichos moldes e instituciones suelen dictar qué aspectos de las prácticas musicales son, supuestamente, más importantes —basándose usualmente en perspectivas convencionales de eficiencia, perfeccionamiento, producción y reproducción—, así como qué roles y cualidades deben tener las personas y los elementos que participan en éstas: los compositores, los instrumentistas, las obras, los conciertos, y hasta los asistentes, entre otros.⁶

Enfocándome en los contextos de creación, señalaré tres supuestos: primero, aquel que establece que una creación musical debe cumplir con ciertos criterios —estéticos, técnicos, operativos, etc.— para ser validada como una “obra musical”; segundo, aquel que asume que la consolidación de un producto-obra, usualmente

⁵ Varios de estos moldes serán discutidos y puestos en tensión de manera directa e indirecta en los procesos de las creaciones tratadas en este trabajo. No obstante, cada uno tiene tal complejidad y amplitud que investigarlos a detalle excede los alcances del mismo. Por lo cual, sugiero revisar: *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* de Lydia Goehr (Oxford University Press, 1992); *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* de Christopher Small (Wesleyan University Press, 1998); y, *Examen de indeterminación en obras de John Cage, George Brecht y Manfred Werder* de Nicolás Carrasco (Tesis de Doctorado - Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2018).

⁶ Un ejemplo de finales de los años sesenta, que sigue replicándose actualmente en algunos contextos, es el del “Grupo de Experimentación Musical” formado en el CLAEM de Argentina por Gerardo Gandini con la intención de que los compositores pudieran experimentar con los instrumentos, improvisar y tener experiencias interpretando la música de los demás. Respecto a este grupo, Alberto Ginastera, maestro de Gandini y colega suyo en el CLAEM, planteaba que aunque era un buen espacio para que practicasen, improvisaran y experimentaran, no era algo para ser presentado en un concierto (cf. Herrera, 2018: 39-40).

en un medio escrito —partitura— y/o sonoro —concierto o registro—, debe ser el objetivo principal en la práctica de un creador musical; y, tercero, aquel que supone que la obra debe ser la culminación de los procesos de creación-experimentación, en vez de considerar que ésta es, en distintos modos y temporalidades, un espacio de despliegue de este tipo de procesos, cada vez que las personas se involucran en su realización: compositores, instrumentistas, participantes, asistentes, etc.⁷

A su vez, esto ha provocado que continuamente se invaliden las creaciones que no encajan en dichos moldes, en dichas convenciones, etiquetándolas con distintas palabras —pruebas, ejercicios, ensayos, experimentaciones— que se han utilizado de forma peyorativa, usualmente con la intención de rechazar, demeritar y/o invisibilizar su constitución y su valor. Lo que ha perpetuado, como señala Paulo de Assis, que la experimentación usualmente sea entendida como algo que aún se encuentra en una fase de desarrollo, que todavía no se ha logrado concretar plenamente (cf. 2015: 7-8).⁸ De igual manera, considero que todo esto ha limitado, precisamente, que se experimente —se explore, pruebe, cuestione, perciba, examine, encuentre, experiencie, etc.— de qué diversas maneras podrían realizarse experimentaciones musicales, así como qué podría ocurrir, surgir, y potenciarse en sus distintos procesos —cuestiones centrales en el tejido de este trabajo—.

⁷ Como plantea Paulo de Assis: “[l]a manera en que uno define qué cuenta como obra establece restricciones profundas sobre lo que se considera *aceptable* e *inaceptable*, *posible* e *imposible*, lo que está permitido y lo que está prohibido, propocionando al mercado musical instrumentos precisos de vigilancia y control” (2018: 45).

⁸ Estas consideraciones también han sido aplicadas al término “experimental”, exhibiendo posturas despectivas y vinculadas a los moldes de lo convencional. Como señala Frank X. Mauceri: “[se ha sugerido] que las obras ‘experimentales’ están en cierto sentido sin terminar, [siendo] simplemente ejecuciones de prueba de materiales y métodos no probados. (...) Implica que los compositores no han dominado sus métodos como lo han hecho los compositores de la tradición (...)” (1997: 189). Asimismo, según Metzger (1959: 27), “[para los críticos] ‘música experimental’ significa música que continúa en zapatos de bebé y que aún debe convertirse en algo genuino” (como se cita en Mauceri, 1997: 189).

Relaciono estos planteamientos con la siguiente perspectiva de Assis:

El virtuosismo escolástico y el logro técnico se inculcan de manera tan fundamental en la creación de la música que cualquier deseo de introducir una actitud experimental se comparará con alguna forma de diletantismo —a menos que uno tome la experimentación como sinónimo de "probar", para repetir experimentos para confirmar o negar una hipótesis dada; es decir, a menos que uno reduzca las prácticas artísticas a esfuerzos pseudocientíficos con métodos y resultados cuantitativos—. Por otro lado, la opción creativa y productiva de adoptar un enfoque experimental mientras se mantienen altos estándares de habilidad técnica, incluso virtuosismo, está impedida por un concepto autoritario aún dominante de obras musicales y orientaciones estéticas prevalecientes, que, en virtud de algunas preocupaciones éticas disputables, no permite reconfiguraciones creativas de "obras", "imágenes de obras" o "imágenes de pensamiento" (2015: 8).⁹

Revisando esta cita, me pregunto si la "opción creativa y productiva de adoptar un enfoque experimental mientras se mantienen altos estándares de habilidad técnica, incluso virtuosismo" no continúa limitando los procesos de experimentación a moldes que determinan cómo deberían realizarse, cuáles son las "maneras ideales" —nótese el enfoque en lo productivo—, así como quiénes se espera que los realicen; y, por lo tanto, que desconsideren otros aspectos importantes de dichos procesos como lo son los impulsos, las incertidumbres, los tropiezos, los encuentros, las ocurrencias, y todo lo que esto podría provocar tanto en cada persona que experimenta como en los mismos procesos.

⁹ Assis plantea que, entre los años 2011 y 2014, en la *International Orpheus Academy for Music & Theory* buscaron contribuir a un nuevo discurso acerca de la experimentación musical considerándola "como una actitud y no simplemente como un fenómeno cuantificable. (...) como una disposición a cambiar constantemente los pensamientos y las prácticas, a operar nuevas redistribuciones de lo sensible, permitiendo reconfiguraciones impredecibles de la música, el arte y la sociedad" (2015: 7). En los siguientes apartados del capítulo, se verá que esto también se vincula con varias cualidades relacionadas a la música experimental.

Reflexionando respecto a lo que he planteado, surgen algunos cuestionamientos iniciales: por qué debemos suponer que hay que validar las creaciones y las maneras de crear; por qué debemos pensar que los procesos creativos tienen que ser realizados de formas predeterminadas y llevar a la consolidación de algo con ciertas características establecidas para considerarse "bien logrados"; y, también, por qué debemos perpetuar la noción que considera la experimentación como algo distinto a la creación, como algo subordinado a ésta. En otras palabras, ¿por qué debemos pensar que se experimenta y luego se crea, en vez de que se crea experimentando?

0.2 De lo experimental en la música: contrastando dos perspectivas

Las experimentaciones musicales pueden realizarse de diversas maneras: con perspectivas, exploraciones, desarrollos y búsquedas distintas. Sin embargo, no a todas las músicas, ni a todas las experimentaciones, se les considera "experimentales", ¿por qué sucede esto? En relación a este cuestionamiento y con la intención de continuar reflexionando sobre la experimentación musical, veo importante abordar cómo se ha tratado, en los contextos previamente mencionados, un término que podría pensarse estrechamente vinculado a ésta, me refiero al de *música experimental*. ¿Qué se ha propuesto al hablar de música experimental en dichos contextos? ¿Por qué el uso del adjetivo "experimental"? ¿Cuáles serían sus cualidades "experimentales"? Y, especialmente relacionado a esta investigación, ¿qué roles ha jugado la experimentación en este ámbito?

En su ensayo, "Experimentation and Improvisation in Bogotá at the End of the Twentieth Century", Rodolfo Acosta señala una consideración importante para reflexionar sobre este término: "'experimental', puede significar cosas diferentes, para personas diferentes, en lugares y momentos diferentes" (2018: 227). Partiendo de esta pluralidad del término, a continuación contrastaré y discutiré algunos de los planteamientos que han sido fundamentales para instalar varias de las perspectivas que actualmente se tienen del mismo.

A mediados del siglo XX, el término "música experimental" comenzó a utilizarse de forma recurrente, siendo considerado principalmente desde dos perspectivas. Por un lado, se encuentra la perspectiva vinculada al *GRMC (Groupe de Recherches de Musique Concrète - "Grupo de Investigación de Música Concreta")*, integrado por Pierre Henry, Jacques Poullin y Pierre Schaeffer, quienes en junio de 1953

organizaron la *Première Décade Internationale de Musique Expérimentale* ("Primer Decenio Internacional de Música Experimental"), cuyo objetivo principal fue, en palabras de Schaeffer: "resaltar la noción de una música experimental, juntando la mayor cantidad de información posible sobre el tema, y reuniendo en París a las pocas personalidades que se han comprometido con los diversos enfoques que podrían agruparse bajo este nombre" (1957: 12-13). Carlos Palombini señala que los enfoques que el GRMC englobaba con la etiqueta "experimental" eran la música concreta (*musique concrète*), la música electrónica (*elektronische Musik*), la de cinta y la exótica (cf. 1993: 551).¹⁰ Es decir, músicas que se desarrollaron principalmente con un enfoque en el uso de tecnologías que permitían grabar, crear, procesar, manipular y reproducir sonidos, y en las que la investigación de las cualidades, posibilidades y efectos del sonido, así como de las nuevas técnicas y tecnologías disponibles, era una parte importante de las prácticas de algunos de los involucrados. Aunado a esto, Schaeffer plantea que con estas tecnologías también se podría profundizar en la investigación y en la experimentación de la música:

El descubrimiento de la grabación (...) aporta nuevas condiciones a la experiencia musical tradicional, que no han sido percibidas claramente. Una vez más los árboles no nos han dejado ver el bosque. La música experimental de los últimos años, al acumular los aparatos y multiplicar las fuentes, enmascaró involuntariamente el principal medio de experimentación en música, que es el de poder conservar, repetir y examinar a placer los sonidos que hasta ahora eran efímeros, por estar ligados al juego de los instrumentistas y a la presencia inmediata de los oyentes.

(...) La fijación del sonido en la cinta responde a ese primer objetivo de someterlo a una observación minuciosa y completamente nueva. Pero limitar así el campo de la investigación sería olvidar a la vez al oyente y a la música, pues los cortes sonoros

¹⁰ Schaeffer utilizaba los adjetivos "exótica" y "primitiva" refiriéndose a los "vestigios de civilizaciones y geografías musicales distintas a la occidental. (...) lenguajes que debían proporcionarnos las llaves de un verdadero universalismo musical. (...) [los cuales han sido reducidos] a las nociones y términos de la música occidental" (Schaeffer, 1988 [1966]: 20-21).

[entre dos láminas de tiempo] se practican en dos universos: son *una parte del tiempo del que escucha y una porción del mensaje* de quien se expresa (1988 [1966]: 26).¹¹

Por otro lado, se encuentra la perspectiva de John Cage, quien empleaba dicho término planteando que lo experimental implica un resultado no previsto. En 1955, propone que "la palabra 'experimental' es apta, siempre que se entienda, no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido" (Cage, 1961: 13). Años después, en 1970, en una conversación que tuvo con Daniel Charles, Cage plantea que la música experimental es una investigación, una música utilizada para buscar, pero sin conocer el resultado (cf. 2007 [1976]: 49).¹²

Analizando ambas perspectivas, se podría proponer que la cualidad principal que las relacionaba era la investigación de nuevas concepciones de lo musical. Siendo, la investigación, un modo de experimentación musical, aunque en cada caso con aproximaciones y búsquedas distintas. En la propuesta vinculada al GRMC, la investigación estaba principalmente enfocada en la experimentación con y del sonido: en la prueba, percepción y examinación profunda de sus cualidades, posibilidades y efectos, utilizando principalmente cinta magnética y computadoras. En la de Cage, la investigación se refleja en distintos actos para buscar, cuestionar y experimentar de qué otras maneras puede ser y hacerse la música, así como qué más podría ser lo musical. Por ejemplo, explorando modos de crear "removiéndose"

¹¹ En los escritos de Pierre Schaeffer se puede notar la constante relevancia que le da a la investigación y a la experimentación en su práctica musical. Posiblemente esto fue lo que lo llevó a denominar su trabajo como "investigación musical" a partir de 1958 (cf. Palombini, 1993: 557).

¹² En 1937, Cage dio su lectura *THE FUTURE OF MUSIC: CREDO*, en la cual se puede notar una perspectiva del término "música experimental" que era más cercana a la que años después tendría el GRMC: "se deben establecer centros de música experimental: [e]n estos centros, los nuevos materiales, osciladores, tornamesas, generadores, medios para amplificar sonidos sutiles, fonógrafos cinematográficos, etc., [estarán] disponibles para su uso. [Los] [c]ompositores [estarán] trabajando usando medios del siglo XX para hacer música" (1961: 6).

como compositor —volviéndose un turista, un escucha (cf. Cage: 1961: 7-13)—.¹³ Echando a andar, inicialmente con operaciones de azar y posteriormente indeterminando sus creaciones, procesos que posibilitan resultados distintos y que extienden la experimentación a otras personas para que se involucren en la creación de una versión de la pieza: “el compositor se parece al fabricante de una cámara que posibilita que otra persona tome la foto” (Cage, 1961: 11).¹⁴

Aunque considero importante proponer los procesos de investigación como modos de experimentación musical fuertemente impulsados en la música experimental, también creo que ambas propuestas plantean que lo experimental no es únicamente el desarrollar investigaciones, sino el enfoque de éstas y cómo se desarrollan: ya sea como exploraciones del sonido, de la escucha y de sus efectos utilizando distintas tecnologías, o como procesos implicados en actos y búsquedas con resultados desconocidos. Si bien ambas propuestas tienen diversos puntos de convergencia, son estas distinciones en las maneras de experimentar lo que podría provocar que

¹³ Como plantea Nicolás Carrasco: “[l]a obra, y hasta cierto punto, la vida de John Cage, fueron atravesadas por un deseo. Un deseo de indeterminación, es decir, el deseo de poder experimentar sin depender de un modelo, el deseo de vivir sin someter la vida, una y otra vez, a los moldes impuestos. Para Cage los modelos son muchos y variados, pero todos *hacen lo mismo*: ejercen la coerción, inhiben la experiencia, preservan de la vida. Junto con ello, producen lo convencional, la costumbre, el hábito. Repiten, reproducen lo repetible, vuelven todo semejante (2018: 182).

¹⁴ En 1976, en una entrevista con Alan Gillmor, Cage explica la distinción entre operaciones de azar e indeterminación: “[l]as operaciones de azar se pueden utilizar para hacer algo que está fijo. Así es como hice *Music of Changes*. Utilicé el *I Ching* para escribir algo que obligara a un intérprete a pasar por una serie de acciones particulares. Posteriormente, cuando comencé mi serie *Variations*, tenía la intención de hacer un tipo de composición que fuera indeterminada de su propia interpretación, una composición que no prescribiera en sí misma lo que se haría. En otras palabras, tenía la intención de hacer algo que no le dijera a la gente qué hacer. En este punto ataco, si se me permite decirlo, lo que me parece un aspecto cuestionable de la música. Después de todo, la música no es como pintar; la música es un arte social, social en el sentido de que ha consistido, anteriormente, en personas que le dicen a otras personas qué hacer, y esas personas hacen algo que otras personas escuchan. A lo que me gustaría llegar, aunque quizás nunca llegue, lo que creo que sería ideal, sería una situación en la que nadie le dijera a nadie qué hacer y todo salga perfectamente bien de todos modos” (Kostelanetz, 2003: 73-74).

cada una forme un molde en el que no se puede integrar del todo a la otra. Lo cual, a la vez, genera una discrepancia y una pluralidad de la noción del término, debido a la diversidad de lo que cada quien considera y practica como experimental.

Habiendo dicho esto, plantearé distintas reflexiones y cuestionamientos. Primero, si consideráramos la investigación como una de las cualidades principales de lo experimental, ya sea utilizando tecnologías disponibles o con búsquedas hacia resultados desconocidos, también podríamos pensar que posiblemente todas las expresiones musicales han sido experimentales en algún punto —o en varios—, ya que una de las maneras principales en las que la música se ha desarrollado es a través de la investigación. Entonces, ¿por qué distinguir las investigaciones, las experimentaciones, recién tratadas como experimentales y no las demás?

Segundo, plantear como experimentales los enfoques y desarrollos de los procesos de investigación previamente mencionados podría implicar que lo experimental sólo sucede en ciertos momentos durante las realizaciones de dichos procesos, de ser así, ¿qué sucede cuando termina la investigación? ¿La música hecha durante o a partir de ésta realmente es experimental?¹⁵ Enfocándome en el planteamiento de

¹⁵ Relaciono estos cuestionamientos, y especialmente las prácticas desarrolladas por el GRMC, con el siguiente planteamiento que hizo Umberto Eco en 1962, retomando perspectivas de Boguslaw Schäffer: "la investigación de formas nuevas va dirigida, en la música contemporánea, a actuar en la dirección del sonido y de sus parámetros internos: el músico se ha encontrado con que no sabía exactamente cuál era la naturaleza de los sonidos sobre los que actuaba, por lo que ha tenido que proceder a un estudio experimental de dichos sonidos. Experimental del mismo modo que es también experimental la investigación científica: el músico ha trabajado empíricamente sobre el sonido, lo ha probado en el magnetófono, a menudo lo ha producido artificialmente. En este sentido «experimental» tiene un significado muy concreto: es experimental la actitud en virtud de la cual uno se centra en el mundo de los sonidos para estudiarlo y buscar posibilidades hasta ahora desconocidas. Pero en este sentido la actitud experimental es pre-ejecutiva, (...)

Podemos, hablar, por consiguiente, de una investigación experimental, en sentido científico, «antes» de la formación de la obra (...): después da comienzo la dialéctica formativa de siempre, hecha de sugerencias del medio y propuestas personales, experimental, es cierto, en el sentido

Cage, quizás no sea claro cuándo termina la investigación, si es que termina, y podría ser que cada vez que se realiza un acto en el que no se conoce el resultado, la investigación vuelve a comenzar. Sin embargo, ¿qué sucede cuando se van determinando ciertos aspectos para la realización de una pieza, o se van “previendo” ciertas situaciones? ¿Hasta dónde es realmente desconocido el resultado y/o para quiénes? Incluso, después de tener distintas experiencias en las que se investiga, se experimenta, se podría suponer que se crea una previsibilidad de lo desconocido. Pero, realmente, ¿qué implica lo desconocido y qué implicaciones tiene un acto, una búsqueda, que nos lleve a encontrarnos con lo desconocido? ¿Qué tanto podría estar en juego en esta propuesta?¹⁶

Tercero, sin pasar por alto las distinciones entre ambas propuestas, propongo reflexionar si en verdad existe alguna cualidad que predomine como “la cualidad” de lo experimental, que determine qué es experimental y qué no. O, si hay cualidades o perspectivas que amplíen y engloben las distintas búsquedas propuestas con dicho término, e incluso, de otras músicas no consideradas así. Quizás se podría hablar más en plural, hablar de músicas experimentales. O, se podría dejar de utilizar el término. En fin, ¿qué más ha(n) sido, es/son, o podría(n) ser, la(s) música(s) experimental(es)?

más intenso de la palabra, en el sentido de que se trata de un contacto vivo y dialogante con la materia” (1970: 233-234).

¹⁶ “Una acción experimental es aquella cuyo resultado no es previsto. Siendo no prevista, esta acción no se preocupa con su excusa. Como la tierra, como el aire, no necesita ninguna. Una interpretación de una composición que es indeterminada de su interpretación es necesariamente única. No se puede repetir. Cuando se realiza por segunda vez, el resultado es otro de lo que era. Por lo tanto, nada se logra con tal interpretación, ya que la interpretación no puede ser entendida como un objeto en el tiempo. Una grabación de un trabajo así no tiene más valor que una postal; proporciona un conocimiento de algo que sucedió, mientras que la acción era un desconocimiento de algo que aún no había sucedido” (Cage, 1961: 39).

0.3 Delimitaciones y expansiones de la música experimental: experimentalismos musicales

Con el paso del tiempo, el término “música experimental” se ha continuado proponiendo y entendiendo de distintas maneras. A mi parecer, la mayoría de éstas podrían englobarse en dos ámbitos: el primero sería intentando determinar una cualidad o pocas cualidades específicas que delimiten qué es lo experimental; el segundo, sería expandiendo cada vez más lo que podría considerarse experimental, incluso, al grado de no buscar delimitar, ni definir, lo que es, ni lo que podría ser.

A continuación mencionaré un par de ejemplos del primer ámbito. Uno sería el de Leigh Landy, cuando plantea que “la música experimental es música en la que el componente innovador (...) de cualquier aspecto de una pieza toma prioridad sobre la destreza técnica más general esperada de cualquier obra de arte” (1991: 7). Landy propone que las composiciones de laboratorio y las indeterminadas —refiriéndose, a grandes rasgos, a las dos perspectivas discutidas en el apartado anterior— podrían ser incluidas en esta categoría, pero que para refinar la definición del concepto de música experimental se tendrá que desarrollar un criterio que examine lo experimental de una obra (cf. *Ibíd.*). Por otro lado, Lydia Goehr habla de una distinción entre un carácter de experimento y un carácter experimental, la cual, puesta en un extremo, sugiere al primero como una prueba planeada de antemano, controlada, orientada a ciertos objetivos y sin riesgos; y, al segundo, como una prueba que implica tomar un riesgo, que exuda un aura de final abierto, una posibilidad de falla, revisabilidad e incompletitud: una actitud de esperar y ver qué sucede (cf. 2015: 19-23).

Respecto al segundo ámbito, podría considerarse la siguiente perspectiva de Benjamin Piekut, quien pregunta: "qué es, exactamente, de lo que estamos hablando cuando hablamos de música experimental. (...) ¿Qué era el experimentalismo?" (2011: 5).¹⁷ A partir de estos cuestionamientos formula el siguiente planteamiento, el cual abarca de forma sintética algunas de las características que se han ido vinculando gradualmente con lo experimental, principalmente, a partir de las perspectivas de Cage:

En la influyente formulación de Michael Nyman [en su libro *Experimental Music: Cage and Beyond* (1974)], un conjunto de "consideraciones puramente musicales" distancian el experimentalismo de su primo cercano, el avant-garde [mayormente vinculado a la escena musical de Europa central]. El experimentalismo, escribe Nyman, ofrece procesos fluidos en vez de objetos estáticos; procedimientos antiteleológicos en vez de trabajos orientados a objetivos; nuevos roles para compositores, intérpretes, y espectadores en vez de las jerarquías establecidas en la música tradicional de arte; las notaciones como conjuntos de acciones en vez de representaciones de los sonidos; una evanescencia momentánea en lugar de una fijación temporal; una ontología que prioriza el performance sobre la escritura; y una bienvenida a la vida diaria en vez de su trascendencia.

A esta lista familiar podríamos agregar imperativos ideológicos comúnmente citados como el deseo de reemplazar una tradición europea heredada con una nueva música estadounidense; una expansión del concepto de música; una atenuación de la intención; una apertura a la música y a las filosofías no occidentales; una misión para liberar los sonidos, acentuar el timbre y el ritmo sobre la melodía, y explorar

¹⁷ Parte de la práctica de Piekut ha estado dedicada a investigar qué más ha sido y qué más podría ser el experimentalismo, tratando el término como un concepto en construcción y buscando detallar una historia del experimentalismo "conocido", así como otras historias que han sido excluidas en su narración, con la intención de establecer un pasado utilizable para una escena musical contemporánea que sea global, multiétnica y heterogénea (cf. Piekut, 2014: 1, y 2011: 18). Para ahondar en estas perspectivas sugiero revisar su libro *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits* (University of California Press, 2011), así como un libro editado por él llamado *Tomorrow Is the Question: New Directions in Experimental Music Studies* (University of Michigan Press, 2014).

diferentes sistemas de afinación; una evitación de la continuidad estilística; y un desprecio por las grandes formas orquestales y las salas de conciertos. Otros distintivos de esta visión consensuada del experimentalismo incluyen nociones de un fuerte individualismo, un espíritu "disidente", la no afiliación académica, y la no institucionalidad. A menudo se piensa que todas estas cualidades se suman a un tipo de radicalismo o subversión inherente en el impulso experimental (Ibíd.: 5-6).¹⁸

Piekut advierte que aunque esta lista de características ofrece una descripción útil de lo que damos por hecho que es el experimentalismo, no es una explicación o una definición de la categoría y tampoco son cualidades que se hayan establecido desde su inicio, planteando que el experimentalismo ha sido el resultado de choques, conflictos y desacuerdos: un agrupamiento que se ha ido formando por distintos eventos en su historia, una especie de composición, un conjunto de personas, una red de instituciones, sonidos, discursos, prácticas y alianzas (cf. 2011: 6-14). Aunque comparto la perspectiva de Piekut, al analizar esta lista se puede notar un fuerte vínculo entre lo experimental y distintos cuestionamientos y distanciamientos de los modos y moldes convencionales e institucionalizados de la música instrumental escrita occidental (ver 0.1). Cuestionamientos y distanciamientos que implicaron diversos procesos de experimentación, de investigación, los cuales se volvieron prácticas y espacios recurrentes, incluso instituciones, para explorar qué más podría ser lo musical, de qué otras maneras se podría hacer (con la) música y qué podría ocurrir al hacerla de otras maneras.¹⁹ Esto, a su vez, fue provocando una expansión

¹⁸ Piekut menciona que la mayoría de las observaciones que plantea Nyman derivan de los escritos de Cage sobre el tema, y que han sido tomadas por escritores subsecuentes que intentan explicar las cualidades únicas del experimentalismo (cf. 2011: 200, n. 11).

¹⁹ En el prefacio de la segunda edición del libro *Experimental Music: Cage and Beyond* de Michael Nyman, Brian Eno cuestiona: "[e]ntonces, si esto era la 'música experimental', ¿cuál era el experimento? Quizás fue la continua repetición de la pregunta '¿qué más podría ser la música?', el intento de descubrir qué nos hace capaces de experimentar algo como música. Y, a partir de esto, concluimos que la música no tenía que tener ritmos, melodías, armonías, estructuras, incluso notas, que no tenía que involucrar instrumentos, músicos y recintos

gradual tanto del campo musical como de la noción de lo experimental, incluso, hasta el punto de no ver una razón para definirla o contenerla de una manera rígida, como propone James Saunders:

[N]o tiene sentido definir el experimentalismo de una manera cerrada: más bien una serie de indicadores podrían sugerir dónde se encuentra gran parte de este trabajo. Tales referentes incluyen no tratar de construir sobre el pasado, sino comenzar desde cero; buscar descubrir o probar algo como un requisito previo; no trabajar con formatos tradicionales (sonidos, instrumentos, formas, medios, instituciones, personas); desafiar nuestras suposiciones sobre música, arte y vida, y los aparentes límites entre éstas; cuestionar la relación entre compositor, intérprete y audiencia; tener una relación nebulosa entre la partitura (donde esté presente) y el sonido, y entre el resultado final y sus partes constituyentes; aceptar resultados circunstanciales tan fácilmente como los resultados planificados; una música en la cual la idea o el concepto es tan interesante (si no más) que el sonido; existir sólo en el momento; y tomar una idea o parámetro y seguirlo a un grado extremo (2009: 2).

Junto a estos referentes, Saunders señala: “[o]tras músicas presentan claramente algunas de estas características de forma aislada, pero es solamente a través de su intersección que la naturaleza del trabajo experimental comienza a emerger” (Ibíd.). Al reflexionar sobre esto, se podría continuar insistiendo en intentar determinar lo experimental desde otra perspectiva, agrupando las intersecciones creadas por los cuestionamientos, distanciamientos y expansiones de las perspectivas y maneras de hacer como las cualidades principales de la música experimental. Sin embargo, al igual que sucede con la cualidad de investigación, o con la de innovación planteada por Landy, surge la pregunta: ¿no serían experimentales otras músicas en las que,

especiales. Se aceptó que la música no era algo intrínseco a ciertos arreglos de cosas —a ciertas formas de organizar sonidos—, sino que en realidad era un *proceso de aprehensión* que nosotros, como oyentes, podíamos elegir conducir. Se trasladó el sitio de la música de 'allá afuera' a 'aquí adentro'. Si hay un mensaje duradero de la música experimental, es este: la música es algo que tu mente hace” (1999: xii).

de cierta manera, también sucedió esto, en las que también hubo intersecciones entre algunas de estas cualidades? Por ejemplo, la música atonal, el serialismo, el futurismo, e incluso, mirando más atrás en la historia, la música tonal y algunos de sus desarrollos, entre otras. Como señala Umberto Eco en un texto de 1962:

(...) la idea de que el compositor debe renunciar a la música del pasado y recoger «nuevas experiencias» (...) [es] una concepción de «experimental» que ninguno de nosotros se atrevería a refutar, pero esta clase de experimentalismo es, en realidad, propia de toda verdadera invención artística, en todo tiempo y lugar, y de acuerdo con este criterio la música polifónica era experimental con respecto a la anterior, Beethoven con respecto a Haydn y así sucesivamente. (...) los músicos de los siglos XII-XIII que trataban de que la sensibilidad musical corriente aceptara el intervalo de tercera se hallaban, en el fondo, en la misma situación (1970: 233).

Eco plantea que, si bien estas observaciones son válidas, el término “experimental” permite diferenciar al artista contemporáneo del de otras épocas, señalando que aunque anteriormente se intentaran las más atrevidas e inéditas innovaciones, no se ponían en tela de juicio los principios basilares o se hacía con cautela, respetando el legado tradicional —por ejemplo, el principio de la tonalidad, de la música tonal, la cual considera como la música típica de una sociedad autoritaria, la que contribuye a mantener un cierto sistema de convenciones sociales y de una cultura ordenada, definida, institucionalizada—. Eco complementa esta idea mencionando que el artista contemporáneo, el experimental, se comporta como el revolucionario: quien destruye totalmente el orden recibido y propone otro, quien pone en tela de juicio una determinada visión del mundo; la cual nota que ya está cambiando, por lo que también considera lo experimental como la condición de un arte que trata de anticipar nuevas situaciones culturales (cf: 1970: 234-247).

Siguiendo estas perspectivas, se podría plantear que las prácticas experimentales desarrolladas a partir de las propuestas de Cage y del GRMC rompieron con lo convencional, con lo establecido, de una forma más potente y de raíz, lo cual también se vincula con la cita de Piekut cuando señala que a menudo se piensa que todas las cualidades mencionadas se suman a un tipo de radicalismo o subversión inherente en el impulso experimental, pero, especialmente si en un inicio no se habían establecido todas las cualidades y se fueron agrupando con el paso del tiempo, como Piekut plantea, ¿realmente eran tan radicales y/o subversivas dichas propuestas cuando se les comenzó a etiquetar así, o son otras de las cualidades que ahora se relacionan con lo experimental?²⁰

Reflexionando acerca de estos planteamientos, pienso que a lo largo de las diversas historias de la(s) música(s) ha habido distintas músicas experimentales, distintos *experimentalismos*,²¹ y que continuamente han sido consideradas como “lo otro”,²²

²⁰ Un par de perspectivas que vinculan lo experimental con el radicalismo y lo subversivo son las siguientes: Lillian Campesato plantea que “[e]l experimentalismo presupone poner en cuestión lo que ya es conocido y es uno de los procesos que pueden llevar a un radicalismo (transformación profunda) o a una marginalización (fuera del centro), por lo tanto, la actitud experimental es cuestionadora y lleva a conclusiones que confrontan lo que ya está establecido por los hábitos, por las creencias o por una cuestión de inercia” (como se cita en Nogueira y Mello, 2018: 103); por su parte, Fernando Iazzetta plantea que “el experimentalismo ha sido frecuentemente asociado a prácticas de carácter transgresor, en las que comportamientos, modelos y delimitaciones bien establecidos son puestos en cuestión. Experimental, significa, en ese caso, una actitud crítica hacia lo que está consolidado y aceptado como referencia artística, forzando una apertura para la incorporación de elementos relativamente extraños a un determinado campo del arte. (...) El rasgo de transgresión o subversión se convierte en un elemento esencial del experimentalismo” (Ibíd.).

²¹ En un inicio pensaba que el término “experimentalismo” podría referirse a algo distinto que el de “música experimental”, sin embargo, como se puede notar en las perspectivas planteadas previamente, usualmente es utilizado como su sinónimo. Siendo así, no tiene sentido cuestionar nuevamente las cualidades del término. Sin embargo, estoy interesado en lo que podría potenciar su pluralidad: los experimentalismos musicales. Hasta el momento, este término solamente lo he visto en el libro *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, en el cual sus editores, Alonso-Minutti, Herrera y Madrid, plantean que “su adopción del plural del término ‘experimentalismo’ apunta a una descentralización intencional de sus

como lo que, supuestamente, sale del molde, se desborda, de las formas convencionalizadas de lo musical (ver 0.1), o desestabiliza los supuestos instalados en un momento y/o espacio determinado, o es incompatible con lo establecido —o, quizás, ¿lo que no se quiere relacionar con lo establecido?—.²³ Esto ha provocado otras maneras en las que se ha ido transformando y expandiendo el término, ya que, con el paso del tiempo y debido a los desarrollos y mezclas de diversas prácticas musicales, distintas músicas que posiblemente fueron experimentales ahora son consideradas convencionales, lo que me lleva a cuestionar: ¿no está ya también convencionalizado mucho de lo que se denomina “música experimental”? ¿No se creó ya una tradición e incluso una institucionalización de algunas de éstas?²⁴ ¿Cuáles serían las músicas y las prácticas que, hoy día, son experimentales, que son “lo otro”, que se distancian de las convenciones?

marcos interpretativos eurocéntricos y estadounidenses habituales” (2018: 3); con el cual, no únicamente amplían dichos marcos, al incluir algunas de las perspectivas y prácticas de experimentaciones musicales realizadas en Latinoamérica a partir de mediados del siglo XX, sino, también, la valoración de la pluralidad de maneras de realizar experimentaciones musicales.

En resonancia con estas perspectivas, considero que un trabajo importante que se realiza actualmente es el que impulsa Emilia Bahamonde, compañera del posgrado, quien se encuentra tejiendo, junto a diversos colaboradores, una red de personas latinoamericanas que se identifican dentro de la pluralidad de los experimentalismos musicales. Sugiero revisar: <https://musexplat.com/> (última consulta: agosto de 2020).

²² Como Piekut plantea: “este inquieto deseo de estar en otro lugar, esta búsqueda de lo contrario, podría ser lo más parecido a una ‘esencia’ de experimentalismo que podamos tener” (2011: 19).

²³ Como señala Lydia Goehr: “[e]n su ensayo obituario sobre Schoenberg, Adorno comenta con qué frecuencia su música [el serialismo] fue reprochada por ser ‘experimental’. La idea era que Schoenberg rompió tan extremadamente con la tradición musical que rechazó cualquier continuidad. (...) Adorno quiere mostrar cómo el concepto de ‘experimental’ se usó cada vez más maliciosamente contra cualquier compositor moderno que supuestamente ‘pecó’ contra la música o sucumbió, para usar las palabras de los críticos, a producir obras ‘vanas’ o ‘impotentes’ que rechazaron cualquier relación orgánica con la tradición” (2015: 32).

²⁴ Al respecto, Bob Gilmore plantea: “[a]lgo de lo que se llama y empaqueta como música experimental hoy en día me parece que no es realmente experimental porque, paradójicamente, encaja perfectamente dentro de las técnicas y prácticas ahora familiares de la tradición experimental” (2014: 28).

Por otro lado, la transformación y expansión del concepto también depende de lo que en cada contexto se ha considerado experimental en contraste de lo convencional, lo cual se vincula con el planteamiento de Acosta acerca de la pluralidad de nociones de lo experimental (ver 0.2). Esto se refleja en que también se ha etiquetado como experimental a prácticas y estilos distintos a los que he mencionado hasta ahora. Por ejemplo, Eduardo Herrera plantea que en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) de Argentina, que estuvo activo entre 1962 y 1971, los compositores y los críticos utilizaban el término “música experimental” para referirse a los trabajos que exploraban tendencias como operaciones aleatorias, serialismo, masas sonoras texturales, formas móviles, así como a la música concreta y electrónica. Él argumenta que las prácticas, sonidos, ideas y actitudes que se denominaban experimentales eran un signo no de una cosa, sino de un racimo (*cluster*) de cosas, que no incluían únicamente tendencias musicales, sino también posicionamientos subjetivos, así como música que de una forma u otra, convencionalmente o no, expandía la paleta sonora compositiva (cf. 2018: 21-33). Este *cluster* de cosas refleja cómo las mezclas de experimentaciones distintas a las habitadas en contextos determinados también han ido provocando transformaciones de lo que se entiende por experimental, ya que la mayoría de las tendencias mencionadas por Herrera están vinculadas con lo que se consideraba vanguardia (*avant-garde*) —precisamente de lo que Nyman buscó distanciar la música experimental (cf. Nyman, 1999)—, que con lo que se consideraba experimental, principalmente, en Estados Unidos y Europa central.²⁵

²⁵ Considero que esto se relaciona con el siguiente planteamiento de Jennie Gottschalk: “[l]a música experimental es desafiante de precisar porque no es una escuela o una tendencia o incluso una estética. Es, en cambio, una posición —de apertura, de indagación, de incertidumbre, de descubrimiento—” (2016: 1).

Reflexionando sobre todo lo anterior, pienso que hay dos caminos por los cuales se podría continuar “experimentando sobre lo experimental”: el primero, estableciendo y delimitando algunas cualidades que determinen qué y cómo tiene que ser la música experimental; el segundo, explorando de qué maneras se ha continuado expandiendo el molde de lo que se considera experimental, incluso, posiblemente, desbordándolo, así como cuáles son las causas y potencias de esto. Con lo que he planteado también busco invitar a reflexionar si lo experimental e, incluso, lo musical, realmente tiene una cualidad predominante, alguna forma determinada de ser y de hacerse, o si, más bien, son nociones mutables que cada persona reconfigura a partir de su hacer y sus experiencias en un contexto determinado. En suma, de sus experimentaciones. Vinculo estas perspectivas con el siguiente planteamiento de Alonso-Minutti, Herrera y Madrid:

Si consideramos que la música es un espacio en el que uno puede experimentar el mundo, entonces el experimentalismo musical es la reconfiguración cambiante de los límites que porosamente confinan ese espacio. Para cualquier tradición musical, definida amplia o estrechamente, este espacio está constituido por enredos complejos de entendimientos, percepciones, preconcepciones e ideologías, tanto estéticas como éticas, que ocurren en un momento específico en el tiempo. La experimentación ocurre sólo dentro de estos términos localizados, en actos concebidos y/o percibidos como experimentales por practicantes, escuchas, participantes o cualquier portador de la tradición misma (2018: 2).

Las perspectivas sobre lo experimental planteadas previamente, son, a mi parecer, reflejos de algunos de los distintos modos y enfoques con los que se han realizado diversas experimentaciones musicales. Lo cual, en muchos casos, representó distanciarse de los moldes instalados de lo que se consideraba convencional en un momento y contexto determinado, así como cuestionar, investigar y ampliar las maneras en las que se enfocan, realizan y valoran los diversos procesos de experimentación musical, al igual que los modos en los que se considera la música y lo musical. Estas perspectivas resuenan tanto con la cita de Alonso-Minutti, Herrera y Madrid recién planteada como con la propuesta de experimentación del inicio del capítulo (ver 0.1), en las cuales la experimentación y el experimentalismo musical, o de manera más precisa, lo que ocurre y surge en (y de) estos procesos, de estas experiencias, reconfigura e incluso desborda y amplía los límites que porosamente confinan los espacios con los que experimentamos el mundo.

Estas son cuestiones centrales que se irán desarrollando en los procesos de este trabajo, ya que, más que intentar definir qué es la experimentación musical de alguna manera que podría terminar delimitándola a un molde rígido, restringiendo sus cualidades y potencias, la propuesta es tejer búsquedas, experimentaciones, experienciaciones, percibiendo qué tanto podría ocurrir, ampliarse y potenciarse al realizar procesos de experimentación musical, especialmente de maneras compartidas. De igual manera, como se irá viendo a lo largo del trabajo, varias de las búsquedas y desarrollos de los procesos se fueron impulsando por perspectivas y prácticas de personas relacionadas principalmente a las músicas experimentales, por lo cual, este capítulo es una manera de tejer y compartir un contexto que

posibilite tener una perspectiva más amplia de lo que se fue desplegando en cada proceso, cómo y por qué.

Por último, todos estos asuntos me llevarán a profundizar en otra noción central de este trabajo y de cada proceso de experimentación: las *ocurrencias*. Con esta noción me refiero tanto a los diversos impulsos, ideas, propuestas, acuerdos, problemáticas, tropiezos, modos de relacionarse, etc., que surgen en y entre las personas durante los procesos de experimentación musical como todo lo demás que surge y sucede en el momento y el espacio en el cual se realizan dichos procesos, incluso, muchas veces, más allá de lo que se piensa o en lo que se enfoca la atención. Considero que estar atento y dispuesto al encuentro con la diversidad de ocurrencias es de gran potencia para ampliar la percepción de las experiencias, así como para la reconfiguración de las maneras de ser y de hacer. Relaciono estas perspectivas con la siguiente anécdota de Cage:

Cuando dí, en Nueva York, la primera ejecución de las 840 segundas partes de las *Vexations* de Satie, con varios pianistas, hubo antes del concierto la cantidad normal de público y muchas personas estaban enteradas de lo que iba a suceder. En su mayor parte no quisieron venir, por imaginarse que sabían lo que ocurriría. E incluso aquellos de nosotros que interpretábamos creíamos que íbamos hacia algo repetitivo; lo creíamos nosotros, los pianistas, que, se supone, *teníamos* que saberlo. Pero sucedió, justamente, que en el curso de esas 18 horas de ejecución nuestras vidas cambiaron. Nos sentíamos estupefactos, porque estaba a punto de suceder algo en lo que no habíamos pensado y que jamás hubiésemos previsto. (...) la experiencia misma siempre es distinta de lo que se pensó de ella. Y me parece que las experiencias de que cada uno puede disfrutar, que todos son capaces de apreciar, son justamente las que contribuyen a modificarnos, y en particular a modificar nuestras concepciones establecidas (Cage, 2007 [1976]: 188).

CAPÍTULO 1

Rengârenk: iniciando la experimentación

1.1 Experimentación musical con objetos: encuentros y potencias iniciales

(...) no dejé de palpar las cosas, de hacerlas sonar y resonar, para descubrir qué sonidos contenían. Dondequiera que fuese, cualquiera que fuese el sitio en que me encontrara, auscultaba los objetos. (...) reuní a un grupo de amigos (...) para explorar todas las posibilidades instrumentales no inventariadas aún, la infinidad de fuentes sonoras posibles de un terreno vago o un depósito de basuras, de una cocina o de una sala... ¡Hicimos ensayos con todos los muebles imaginables!

John Cage

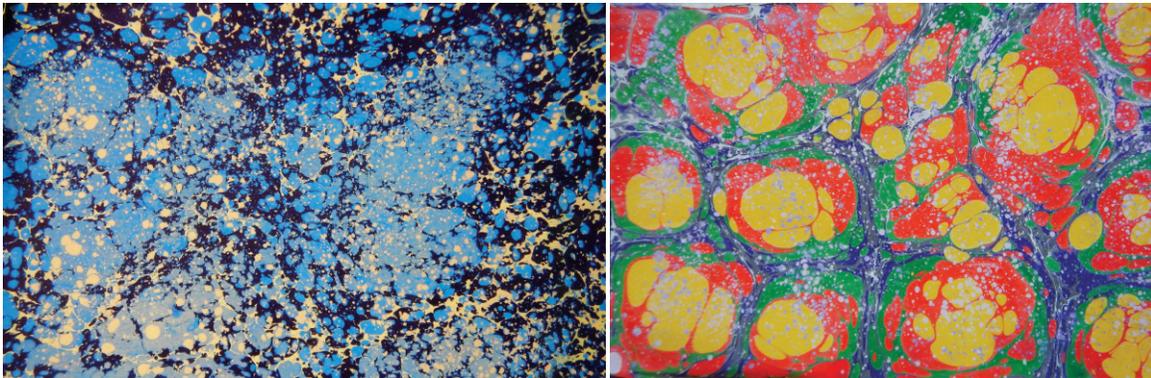
1.1.1 Instrumentalización

Rengârenk ("colorido", en turco) fue la creación con la cual comencé a explorar los procesos de experimentación musical compartida. Sin embargo, antes de que esto sucediera, hubo varios impulsos e ideas que me llevaron a iniciar su proceso de creación. El primer impulso surgió a inicios de 2016, con la intención de representar "musicalmente" un estilo de pintura en agua originario de Turquía llamado *Ebru*, el cual, a grandes rasgos, consiste en hacer diseños esparciendo pintura en el agua con distintos utensilios y, posteriormente, colocar y retirar un papel para que los diseños se impriman en éste. Dicho estilo lo conocí cuando Val —Valeria Susarrey, con quien compartí el proceso de *Rengârenk*, como se verá en los apartados 1.2 y 1.3—¹ me invitó a hacer pinturas *Ebru* juntos y fue a partir de esta experiencia que pensé en una primera idea para "representarlo" en música: un dúo para violín y violonchelo, el cual nunca me hice el tiempo para crear.

¹ Desde su adolescencia, Val ha tenido una fuerte atracción por la cultura turca, lo que la ha llevado a hablar el idioma, además de tomar clases de gastronomía turca y de pintura *Ebru*.



Val en clase de *Ebru*, julio 2015. Fotografía de Davida Nava.



Pinturas *Ebru* realizadas por Val.

La idea del dúo surgió principalmente por cuatro factores: 1) porque consideré interesante replicar con los arcos de los instrumentos algunas de las acciones que se realizan con los utensilios al pintar, así como experimentar con las sonoridades que se producen al frotar contra las cuerdas diversos objetos metálicos, los cuales podrían asemejarse a unas agujas de metal que se utilizan en el *Ebru*; 2) porque

consideré que con ambos instrumentos podría explorar sonoridades que me remitieran a músicas turcas; 3) porque algunas maneras de tocar los instrumentos de cuerda frotada podrían remitir a texturas acuosas, lo que pensaba ocupar para intentar evocar este estilo de pintura realizada en el agua; 4) por la relación visual que tienen dichos instrumentos, la cual podría representar a un maestro y a un estudiante de *Ebru*, quienes pueden pasar muchos años practicando antes de dominar la técnica.

En 2017 retomé la idea de hacer una creación inspirada en el *Ebru* pero para ese entonces mi atracción hacia la *experimentación musical con objetos*² había aumentado, por lo cual cambié la aproximación con la intención de que algunos de los utensilios de pintura del *Ebru* fueran utilizados como percusiones, por un percusionista, para que creara una “pintura sonora” y, quizás, una pintura *Ebru* simultáneamente. Dichos utensilios son los siguientes: una charola metálica que contiene el agua, pinceles de palo de rosa, agujas metálicas de distintos grosores con mango de madera, frascos de vidrio que contienen pinturas de distintos colores, y las hojas de papel en las cuales se imprime la pintura al finalizar.



Utensilios comunes del *Ebru*.

² En la introducción planteo los impulsos que me llevaron a la noción de experimentación musical con objetos, la cual, aunque se irá ampliando a lo largo de este trabajo, por el momento utilizaré para referirme a la exploración de las cualidades sonoras de objetos físicos, materiales, tocables.

Experimenté con cada uno de estos objetos percutiéndolos y friccionándolos entre ellos, así como escuchando las transformaciones sonoras que se producen al interactuar con sus distintas partes, con los diferentes materiales de los que están hechos, y utilizando presiones, volúmenes y posiciones variadas, lo que provocó que surgieran diversas sonoridades entre las distintas combinaciones. Vinculo estas maneras de interactuar con los objetos con la noción que Andy Keep denomina como *instrumentalización*, planteando que ésta “busca descubrir la performabilidad, la paleta sonora intrínseca, y las posibilidades para la manipulación sonora de los objetos” (2009: 111), proponiendo que:

Así como *cualquier* sonido ha contribuido de manera significativa a la experiencia musical, entonces cualquier objeto sonante podría considerarse un instrumento potencial para hacer música. Tal vez la necesidad de una línea entre lo que es y lo que no es un instrumento musical se rompió firmemente al mismo tiempo que las polaridades tradicionales del ruido y la música se convirtieron en un continuo artístico (Ibíd.: 114).³

Aunque Keep plantea la noción de instrumentalización como un acto dentro del marco de la improvisación de música experimental, esta cita la anota al abordar un contexto histórico que denomina “La Emancipación de *Todos los Sonidos*” (cf. Ibíd.:

³ Keep utiliza en su texto el adjetivo *sounding*, el cual traduzco como “sonante” con la intención de diferenciarlo del “objeto sonoro” (*objet sonore*, en francés; *sound object*, en inglés) propuesto por Pierre Schaeffer. Considero importante esta distinción, ya que Schaeffer se refiere por “objeto sonoro” al “propio sonido, considerado en su naturaleza *sonora* y no como objeto material (cualquier instrumento dispositivo) del que proviene” (1988 [1966]: 23, n. 5), mientras que Keep designa, con el adjetivo *sounding*, precisamente al objeto material.

Por otro lado, el uso de dicho adjetivo podría no ser el más acertado, ya que Keep siempre trata la noción de instrumentalización refiriéndose a la interacción con objetos materiales y, a mi parecer, no existen objetos materiales con los que no se pueda producir sonidos, que no sean “sonantes”; e incluso, que no produzcan diversos sonidos según cómo se interactúe con éstos, se preparen y/o activen (objetos móviles, mecánicos, eléctricos, preparados, etc.).

112-114), haciendo referencia a lo que distintas experimentaciones musicales fueron reconfigurando desde el siglo XX.⁴

Esto se vincula con prácticas y perspectivas de diversas personas y grupos que exploraron la musicalidad de los distintos sonidos del mundo, que cuestionaron las distinciones entre lo que se consideraban sonidos musicales y ruidos, y/o que instrumentalizaron objetos, crearon nuevos instrumentos, o modificaron de diversas maneras los instrumentos convencionales. La lista es muy extensa pero a continuación anotaré algunos referentes que han influido en mis reflexiones y experimentaciones: los manifiestos de la música Futurista, así como los instrumentos *Intonarumori* de Luigi Russolo; las exploraciones tímbricas de Henry Cowell y Edgar Varèse; las experimentaciones de John Cage con el piano preparado, con objetos, con dispositivos eléctricos y electrónicos, con diversas notaciones, así como otras exploraciones y cuestionamientos musicales que realizó; las investigaciones sobre el sonido, la escucha y la musicalidad realizadas por Pierre Schaeffer, utilizando cinta magnética y otros dispositivos de procesamiento sonoro; las estructuras sonoras de los hermanos Baschet y de Harry Bertoia; la aproximación a los objetos y a las ocurrencias que realizaron distintos artistas vinculados a *Fluxus* como George Brecht, Ken Friedman, Milan Knizak, Allison Knowles, Takehisa Kosugi, Yoko Ono, Ay-O, Mieko Shiomi y La Monte Young, entre otros; los conciertos "plurifocales" de ciudades de Llorenç Barber; la escucha-experimentación del sonar del mundo, planteada de distintas maneras por Murray Schaefer, Hildegard Westerkamp, Manfred Werder y Salomé Voegelin; así como las experimentaciones con objetos, espacios, notaciones, y/o relaciones entre personas involucradas en procesos, impulsadas por Alvin Lucier, Casey Anderson, Christian Wolff, Fernando Lomelí,

⁴ En los apartados 0.2 y 0.3 hablo de algunas prácticas y perspectivas que impulsaron tanto la emancipación que plantea Keep como la reconfiguraron de algunas concepciones de lo musical, especialmente, en relación a lo que se ha denominado "música experimental".

Fernando Viguera, James Saunders, Michael Parsons, Michael Pisaro, Santiago Astaburuaga, y el colectivo *Improbable*,⁵ entre otros.

Varios de estos referentes han impulsado y desarrollado procesos que podrían considerarse de instrumentalización. En algunos casos, como menciona Keep, proponiendo que cualquier sonido puede contribuir a una experiencia musical, que cualquier objeto puede considerarse un instrumento para hacer música, e involucrando lo que él plantea como “abuso creativo”:

El abuso creativo es un elemento fundamental de la instrumentalización, ya que ofrece un acercamiento artístico que busca explotar los objetos sonantes por cualquier medio necesario para acceder a su potencial paleta sonora. (...) En el caso de los instrumentos musicales existentes, el abuso creativo abarca la “preparación” y las “técnicas extendidas”. (...) A medida que las técnicas extendidas sean más exageradas, hay un punto en el que se olvida la intención original del diseño del instrumento, o está tan fracturada que se convierte en un nuevo objeto (Ibíd.: 114).

Es curioso que Keep utilice el término “abuso creativo” dentro de un contexto en el que habla de la emancipación de todos los sonidos y, de cierta manera, de todos los objetos, ya que la palabra abuso tiene, en este caso, una connotación conservadora debido a que no puede desprenderse de sus implicaciones: “hacer uso excesivo, injusto o indebido de algo o de alguien” (RAE, 2020). ¿Por qué sería un abuso explorar diversas maneras de interactuar con un objeto? ¿Qué o quién determina lo que es un uso excesivo, injusto o indebido de un objeto en la música? Pienso que, en el campo de la creación musical, las experimentaciones con objetos son usos creativos, por más inusuales que sean, de igual manera que los supuestos usos

⁵ *Improbable* es un colectivo conformado por Carlos Huitrón, Emmanuel Uribe y Miguel Francisco, quienes participaron en una realización de *Claxofón* junto a otras personas (ver 2.3.3).

convencionales o “debidos” de los objetos, así como los que se han desarrollado a partir de éstos.

En *Rengârenk*, los usos creativos comenzaron a suceder con las exploraciones sonoras planteadas anteriormente y, más adelante, mi curiosidad me llevó a probar objetos que no eran parte de los utensilios de pintura, los cuales tenían cualidades que me permitían producir sonoridades distintas, por ejemplo: un arco de violonchelo, un masajeador eléctrico, baquetas tipo escobillas hechas de spaghetti crudo, entre otros. Sin embargo, durante el proceso de experimentación surgieron distintas razones, las cuales se irán visibilizando a lo largo de este capítulo, por las que preferí no proponer cualquier medio necesario “solamente” por obtener una paleta sonora más diversa. Preferí limitar el marco para que la interacción fuera únicamente con los utensilios del *Ebru*, mismos que, aunque sí adquirieron una extensión de su técnica, sí fueron instrumentalizados —sí se desbordaron de su molde, pensando en los planteamientos sobre la experimentación del capítulo anterior (ver 0.1)—, realmente no llegaron al punto que Keep plantea como un olvido de la intención original de su diseño, o una fractura tal que los convierta en nuevos objetos. No era el propósito. No obstante, esto no descartó la posibilidad de convertirlos, no en “nuevos objetos”, sino en los mismos objetos transformados, *resignificados*, al explorar sus posibilidades y potencias experimentando con ellos.

Reflexionando sobre todo esto, considero importante cuestionar qué implicaciones podrían tener los procesos de instrumentalización y de experimentación musical con objetos: cómo afectan al objeto y cómo afectan a las personas. En otras palabras, ¿qué más les podría suceder a los objetos y qué nos podría suceder a nosotros al instrumentalizarlos, al experimentar musicalmente con ellos?

1.1.2 Escucha y resignificación (a través) del objeto

¿Qué papeles podría jugar la *escucha* en los procesos de instrumentalización y de experimentación musical con objetos? ¿Cuáles podrían ser sus cualidades y potencias al realizar estos procesos y, al mismo tiempo, qué podrían potenciar éstos en la escucha? Haciendo un vínculo con los posibles orígenes de los instrumentos y de la música, así como con los lazos entre el hacer y el oír, Pierre Schaeffer apuesta que para el Neandertal una misma calabaza debió servir indiferentemente para la sopa y para la música, señalando que la repetición y la variación en las maneras de interactuar con varias calabazas impulsó la percepción de los “objetos sonoros” — los sonidos por sí mismos, no la fuente de la que provienen—, provocando la transformación del utensilio en instrumento y, al mismo tiempo, el nacimiento de la música (cf. 1988 [1966]: 34):

La señal que remitía al utensilio, en forma de pleonasma, se anula por repetición. Sólo quedan los «objetos sonoros» percibidos desinteresadamente, y que «saltan al oído» como algo totalmente inútil, cuya existencia, no obstante, se impone y basta para transformar al cocinero en músico experimental.

Acaba de descubrir dos cosas ligadas a su propia actividad y al cuerpo sonoro, pero paradójicamente independientes de ellos: la *Música* (pues ya se trata de ella) y la posibilidad de *tocar* lo que más tarde se llamará un *instrumento* (Schaeffer, 1988 [1966]: 34).⁶

⁶ Al continuar reflexionando sobre las calabazas, Schaeffer plantea acercamientos a los utensilios que podrían considerarse procesos de instrumentalización, los cuales tienen repercusiones en las concepciones, desarrollos y convenciones de lo musical: “volvamos a nuestras calabazas y admitamos que han sido perfeccionadas recubriéndolas de una piel. Lo que está dado evidentemente es el dispositivo. Lo que está por venir, es la elaboración de la experiencia, en función de los diversos comportamientos posibles vis a vis con el dispositivo. El comportamiento que domine, determinará una clase de música, es decir, un ámbito musical más que otro, pues nuestro primitivo, a fuerza de tocar las calabazas, llega a una forma de virtuosismo particular que *condicionará* su música. La puede tocar de varias formas: con una varita o con la punta de los

En este planteamiento se propone otra manera en la que podría ocurrir la instrumentalización, impulsándose a partir de la repetición de un evento que, aunque quizás no comienza con la intención de hacer música, atrae a la escucha a través de los sonidos que surgen y se experimentan. Se transforma la percepción y el sentido tanto de la actividad como del objeto a través de un hacer-oír, potenciando las transformaciones y los descubrimientos que Schaeffer menciona, así como el posible despliegue de otras percepciones, (re)acciones y experiencias a través del encuentro (musical) entre la persona y el objeto. De esta manera, los procesos de experimentación con objetos y sus instrumentalizaciones podrían tener una gran potencia en la ampliación de nuestras formas de hacer y escuchar, lo cual, a su vez, podría impulsar procesos de retroalimentación continua para profundizar en las relaciones entre la experimentación y la escucha.

Al atender y explorar nuestros modos de hacer y escuchar, al prestar más atención a la pluralidad de sonoridades del mundo y a lo que ocurre cuando *experienciamos*,⁷ podrían surgir distintos impulsos y procesos que nos lleven a profundizar y ampliar las maneras en las que queremos experimentar con los objetos. Pero no sólo eso, todo esto podría incitar reconfiguraciones profundas en nosotros mismos, así como experiencias sonoras que nos lleven a explorar y cuestionar qué tanto podría ser la música y de qué otras maneras podríamos percibirla, hacerla y compartirla. Escuchando las palabras de Hildegard Westerkamp:

dedos, obtendrá sonidos más o menos intensos, (...) si con independencia del movimiento de percusión de los dedos, aprende a controlar la presión de la palma de la mano sobre la piel, cada uno de los sonidos precedentes será modulado en altura (...)” (1988 [1966]: 35).

⁷ Al reflexionar sobre la experimentación en el apartado 0.1, planteo algunos de los vínculos que tiene con la experiencia, proponiendo que la experimentación también es experienciación, experienciar; términos que no son usuales en el castellano, pero que considero de gran potencia.

Una práctica de escucha continua tiende a convertirse en una forma de vida que inevitablemente revela y amplifica aquello que se ignora o normalmente se evita. La escucha no sólo nos conecta con nuestro propio mundo interior del cual surge la inspiración, sino que, lo que es aún más importante, inspira nuevas ideas y cambia la cualidad de la creación sonora, del habla y de la expresión musical (2015).

Estas revelaciones y amplificaciones que menciona Westerkamp, también podrían suceder al estar a la escucha de los objetos y de las personas, del mundo y de sus musicalidades. Por lo tanto, buscar “[q]ue nuestra escucha sea una práctica continua” (Ibíd.) podría ampliar tanto nuestras maneras de experimentar, revelando y atendiendo lo que ocurre más allá de lo que usualmente percibimos o en lo que enfocamos nuestra atención, como lo que se ha convenido considerar “musical”: desde que sólo algunos sonidos son musicales, o que la música solo pueden crearla las personas que se especializan en ella, hasta que el aspecto sonoro es o deba ser lo más importante. La cuestión es, ¿cómo comenzamos a atender, a escuchar y a experimentar nuestra escucha?

Con todo esto, quiero proponer la escucha como un proceso que al atenderlo y experimentarlo, de cierta manera, nos va instrumentalizando a nosotros, nos va reconfigurando; volviéndonos, además de exploradores de sonidos, una suerte de escuchas experimentadores de “lo otro”, de la pluralidad de sonoridades del mundo, de sus musicalidades —¿de qué más?—. Como propone Salomé Voegelin:

La escucha ofrece otro punto de vista, una perspectiva alternativa sobre cómo son las cosas, produciendo nuevas ideas acerca de cómo podrían ser y cómo podríamos vivir en un mundo sonoro posible, y cómo podríamos incluir lo informe invisible del sonido en una realización y evaluación actual de lo que entendemos que es el mundo real (2014: 2-3).

¿Qué entendemos que es el mundo real? ¿Cómo percibimos y valoramos lo informe, lo invisible? ¿Cómo es un mundo sonoro posible? Pero, también, ¿cómo podemos percibir, atender y experimentar los mundos sonoros ya ocurrentes?⁸

Como plantean Westerkamp y Voegelin, la escucha podría impulsar perspectivas alternativas respecto a las maneras en las que son o podrían ser las cosas, lo cual, a su vez, podría potenciar procesos de *resignificación*. Con esto me refiero a que en la reconfiguración de nuestras maneras de hacer y de percibir también podrían suceder procesos de transformación de los sentidos y de las significaciones respecto a por qué hacemos, así como con qué y junto a quiénes hacemos; afectando, no sólo a nosotros, sino también, a los objetos que percibimos y utilizamos, al develar distintas cualidades, posibilidades y potencias a través de experimentar con ellos. De ser así, tanto en los procesos de experimentación con objetos como en los de instrumentalización se podría suspender y transformar el rol convencional —la intención original que menciona Keep, lo habitual, lo predominante— de los objetos, o añadirles otros, adquiriendo diversos significados, funciones y sentidos, así como perspectivas, cuestionamientos y provocaciones de quien experimente con ellos.

Vinculo estas perspectivas con el trabajo de Marcel Duchamp, quien resignificó de distintas maneras el arte y sus supuestos, experimentando, cuestionando y provocando diversas nociones respecto a cómo es y cómo podría ser la relación de la vida con el “hacer” de cada persona.⁹ De cierta forma, diluyendo el arte en un

⁸ Una práctica que tiene algunas resonancias con estas perspectivas es la denominada *Deep Listening* (escucha profunda), impulsada por Pauline Oliveros, la cual tiene como objetivo expandir la percepción y la conciencia a todo el continuo espacio/tiempo de sonidos/silencios, encontrando la inmensidad y las complejidades tanto como sea posible, no sólo lo que a uno le preocupa actualmente (cf. Oliveros, 2003: xxi-xxv).

⁹ Duchamp consideraba que todos hacemos cosas y que todos somos artesanos (palabra que prefería a “artistas”) (cf. Cabanne, 1979 [1967]: 16). Respecto a su arte, comenta que éste “sería

hacer-vida y resignificando el objeto, el cual paso de ser una cosa determinada a un proceso en constante transformación.¹⁰ Si bien esto se refleja en varios trabajos de Duchamp, me enfocaré en sus experimentaciones con objetos más conocidas: sus *readymade*.¹¹ En 1913, Duchamp tuvo “la idea feliz de sujetar una bicicleta a un taburete de cocina y verla girar” (1975 [1961]: 141). Comenta que hizo esto solamente como una distracción, que no tenía ninguna razón especial para hacerlo, ninguna intención de mostrarlo, o de describir nada (cf. Cabanne, 1979 [1967]: 47):

La Rueda de Bicicleta es mi primer Readymade, tanto que al principio ni siquiera se llamaba Readymade. (...) De cierto modo, fue simplemente dejar que las cosas pasaran solas y tener una especie de atmósfera creada en un estudio, en un apartamento donde se vive. Probablemente, para ayudar a que las ideas salgan de la cabeza. Hacer girar la rueda era muy relajante, muy reconfortante, una especie de apertura de vías a otras cosas que la vida material de todos los días. Me gustó la idea de tener una rueda de bicicleta en mi estudio. Disfruté mirándola, igual que disfruto viendo las llamas bailando en una chimenea. Era como tener una chimenea en mi estudio, el movimiento de la rueda me recordaba al movimiento de las flamas (Schwarz, 1969: 588).



aquel de vivir: cada segundo, cada respiración es un trabajo que está inscrito en ningún lugar, que no es visual, ni cerebral. Es un tipo de euforia constante” (Cabanne, 1979 [1967]: 72).

¹⁰ Esto se relaciona tanto con las perspectivas de John Cage expuestas en los apartados 0.2 y 2.2.1 como con los planteamientos acerca de la pluralidad del texto del apartado 3.1.

¹¹ Duchamp comenta que el término *readymade* vino a él en 1915, siendo perfecto para esas cosas que no eran objetos de arte y a las que no les aplicaba ningún término del arte, y que eso fue lo que lo tentó a hacerlos (cf. Cabanne, 1979 [1967]: 47-48); también señala que su manera de elegirlos era una indiferencia visual, una completa anestesia (cf. Duchamp, 1975 [1961]: 141). Pienso que esto está vinculado a que las fechas de sus primeros *readymade* coinciden con un momento en el que su trabajo tenía como base un deseo de romper las formas, de “descomponerlas” (cf. Duchamp, 1975 [1946]: 124).

En esta cita, Duchamp habla de una perspectiva de la percepción y la resignificación del objeto que resuena con las potencias de la escucha propuestas previamente. Especialmente, respecto a la ampliación de las maneras de hacer y experimentar, así como de las cualidades y posibilidades de los objetos: “[h]acer girar la rueda era (...) una especie de apertura de vías a otras cosas que la vida material de todos los días” (Ibíd.). Esto es una de las grandes potencias del trabajo de Duchamp, los cruces entre el valorar “hacer cosas” por entretenimiento,¹² “una curiosidad extraordinaria” (Cabanne, 1979 [1967]: 27), y la profundidad en el trasfondo de sus hechuras, de sus maneras de percibir y hacer (con) el mundo. En pocas palabras, valorar la percepción, la experimentación, y *dejarse llevar* por los impulsos y las *ocurrencias*¹³ que esto despliega, que surgen de la experiencia.

Como sucede también con sus *readymades* *50 cc of Paris Air* (1919), *Hat Rack* (1917), *Fountain* (1917) o *A Bruit Secret* (1916),¹⁴ entre otros, al escoger los objetos y experimentar con ellos —ensamblándolos, instalándolos, proponiéndolos o, incluso, regalándolos—, Duchamp los resignificó suspendiendo sus usos, sentidos y

¹² Robert Motherwell señala que Duchamp se refería frecuentemente a sus creaciones como “cosa” (*thing*) y a sus actos creativos como “hacer” (*to make*) (cf. Motherwell, 1979: 7). Por otro lado, Duchamp mencionaba que siempre era la idea de entretenimiento (*amusement*) lo que le causaba hacer cosas (cf. Cabanne, 1979 [1967]: 47).

¹³ Como mencioné al final del capítulo 0, con la noción de ocurrencias me refiero tanto a los diversos impulsos, ideas, propuestas, acuerdos, problemáticas, tropiezos, modos de relacionarse, etc., que surgen en y entre las personas durante los procesos de experimentación musical como todo lo demás que surge y sucede en el momento y el espacio en el cual se realizan dichos procesos, incluso, muchas veces, más allá de lo que se piensa o en lo que se enfoca la atención.

¹⁴ “Con ruido oculto” (*A bruit secret*) es, de cierta manera, un *readymade* instrumentalizado, un objeto para sonar y escuchar. Éste consiste en una bola de cordel presionada por dos placas de cobre. El nombre se debe a que, antes de terminarlo, Duchamp le pidió a su amigo Walter Arensberg que colocara dentro de la bola un objeto pequeño y que no le dijera ni a él, ni a nadie más, qué era. Duchamp comentó que nunca sabría si es un diamante o una moneda (cf. <https://www.youtube.com/watch?v=l-z5W3W6Lro> última consulta: agosto de 2020). Fue también a Arensberg a quien Duchamp le regaló el *readymade* titulado *50 cc of Paris Air*, como un souvenir “lleno” de algo genuino de París: su aire.

funciones habituales, cargándolos de cuestionamientos, posibilidades y potencias. En este sentido, aunque él no tenía la intención de imponer sus ideas en otros, de crear otros "ismos" (cf. Cabanne, 1979 [1967]: 42), su hacer-vida trascendió esto, reflejando interrogaciones constantes sobre el arte, el hacer y sus supuestos.¹⁵ Interrogaciones cargadas de posibilidad, potencia, invitación y provocación para que otras personas continuaran cuestionando y reflexionando respecto a las transformaciones del sentido de las cosas y lo que esto podría impulsar: cómo podrían ser las cosas de otras maneras, cómo podríamos hacer (con) las cosas de otras maneras, pero, también, cómo las cosas podrían hacernos de otras maneras.¹⁶

Se ha planteado que Duchamp consideraba que al elegir un objeto de la vida diaria y colocarlo de tal manera que su significado útil desaparece, se crea un pensamiento nuevo para ese objeto (cf. Ramírez, 2006 [1993]: 54). Sin embargo, pienso que mientras los objetos sean reconocibles, sus significados no desaparecen, más bien, son puestos en suspensión: "la rueda está dispensada de su función de rodar y facilitar el desplazamiento, pero permanece, como rueda, girando" (Oyarzún, 2000: 188). La función no está negada, más bien, está imposibilitada y traza un distanciamiento entre el signo (el objeto) y el significado (la función) (cf. Ibíd.). Esto

¹⁵ Varias personas han mencionado las potencias del trabajo de Duchamp: Robert Rauschenberg plantea que probablemente la contribución más importante de Duchamp es el reconocimiento de la falta de arte en el arte y el arte que hay en todo (cf. Naumann, 1999: 395); otra perspectiva es la de Willem de Kooning, quien propone la existencia de un movimiento de un solo hombre: Marcel Duchamp. Un movimiento que implica que cada artista puede hacer lo que cree que debe hacer, un movimiento para cada persona y abierto para todos (cf. 1951); por su parte, Jasper Johns comenta: "[Duchamp] declaró que quería matar el arte ('para mí mismo') pero sus intentos persistentes de destruir marcos de referencia alteraron nuestros pensamientos, establecieron nuevas unidades de pensamiento, 'un nuevo pensamiento para el objeto'. (...) Ha cambiado las condiciones de estar aquí" (Johns, 1979: 110).

¹⁶ Como plantea Rosalind Krauss: "[u]na respuesta sugerida por los *readymades* es que una obra puede no ser un objeto físico, sino más bien una pregunta, y que la creación de arte podría, por lo tanto, reconsiderarse como una forma perfectamente legítima en el acto especulativo de hacer preguntas" (1977: 73).

genera una apertura en la cual el objeto y sus significados quedan suspendidos en un proceso en el que cada encuentro impulsa la potencia de la proliferación de nuevas significaciones, las cuales serán subjetivas y momentáneas, sin adherirse nunca al objeto. Se podría decir que el objeto mantiene un ruido secreto, indiscifrable pero infinitamente resignificable "en el abismo de las interpretaciones posibles" (Brea, 1996: 7) (ver 3.1). Percibo en todo esto una gran potencia, ya que, al reconocer un objeto y cuestionarnos otros posibles significados y posibilidades del mismo, se pueden impulsar procesos que nos lleven a explorar y a reflexionar qué más podrían ser las cosas y de qué múltiples maneras podríamos experimentar, hacer, con las cosas: con la diversidad de objetos, con el mundo.

Lo que he planteado hasta ahora se volvió parte de los impulsos de las creaciones que conforman este trabajo, al cuestionar y reflexionar qué tanto podría potenciarse y ocurrir al realizar procesos de experimentación con objetos, de instrumentalización, de escucha, de resignificación, así como de qué maneras podríamos realizarlos. Al mismo tiempo, esto provocó otros cuestionamientos respecto a la posibilidad, el deseo y la potencia de compartir esto con otras personas: de qué maneras podríamos hacer, impulsando procesos de experimentación musical que involucren a otros, y qué (nos) podría suceder al compartirlos. Si consideramos que posiblemente todas las personas convivimos con objetos prácticamente en todo momento y, recordando algunas palabras de Keep, que cualquier sonido podría formar parte de una experiencia musical, así como cualquier objeto podría ser un instrumento musical, ¿también es posible romper firmemente la línea que separa cuáles personas se cree que pueden imaginar, interpretar y crear música, y cuáles no, impulsando una resignificación de lo musical al percibir y apreciar las cualidades de cada persona para experimentar, escuchar, expresarse e, incluso, resignificarse, a través de diversas experiencias musicales?

—*pausa*—

reúne varios objetos que llamen tu atención

experimenta con ellos explorando sus cualidades con tu cuerpo,
así como con los objetos mismos

¿cómo se sienten?

¿cómo se escuchan?

¿de qué otras maneras podrían sonar?

¿qué más está ocurriendo?

1.2 Primeros trazos hacia la experimentación musical compartida

1.2.1 Diálogo

Los procesos y las reflexiones realizadas en torno a las nociones planteadas en el subcapítulo anterior —experimentación con objetos, instrumentalización, escucha y resignificación—, fueron algunos de los primeros pasos que me llevaron a reconfigurar distintos aspectos de mi relación con la música y de mi práctica creativa: desde las maneras de percibir e imaginar hasta las de crear y compartir con personas, desplegando diversos modos de hacer y experimentar la música. De igual manera, esto fue develando caminos con posibilidades y cuestionamientos que no había considerado previamente y en los cuales me centraré en este subcapítulo, principalmente, en relación a cómo compartir dichos procesos con otras personas.

Algunos de los cuestionamientos iniciales fueron los siguientes: si comúnmente estamos rodeados de objetos y podríamos experimentar con ellos en muchos momentos, ¿de qué maneras se podrían impulsar creaciones musicales que posibiliten incluir a una *diversidad de personas*¹ en experimentaciones con objetos, ampliando el ámbito para que participe una mayor variedad de personas que las que usualmente son consideradas en los procesos de creación e interpretación musical? Y, ¿qué podrían potenciar y resignificar estas experiencias compartidas tanto en las maneras de hacer, percibir, escuchar e involucrarse de las personas como en sus perspectivas de los objetos y de lo musical?

¹ A lo largo de este trabajo utilizaré la noción de diversidad de personas refiriéndome a una mayor variedad de personas que incluya tanto a quienes usualmente son consideradas como músicos por sus relaciones con prácticas musicales —estudios, oficios, pasatiempos, etc.— como a otras que no suelen ser consideradas de esta manera.

El interés en compartir los procesos de experimentación comienza a reflejarse en la siguiente etapa del proceso de *Rengârenk*, en la cual le propuse a Val que colaboráramos juntos, impulsando los primeros acercamientos hacia la *experimentación musical compartida*, noción con la que me refiero a maneras de experimentar que están enfocadas en compartir procesos creativos relacionándose con otras personas, en los cuales se prioriza, valora y practica el encuentro, la exploración, la percepción, la escucha, el diálogo, el acuerdo, la ocurrencia, el cuestionamiento, la reflexión y la convivencia, así como la investigación, prueba y desarrollo de diversos materiales y dinámicas como lo son las notaciones, las partituras, las exploraciones sonoras de objetos y espacios, y los procesos de montaje y realización de las creaciones, entre otras.

En *Rengârenk*, los acercamientos iniciales fueron el involucramiento a través del *diálogo* y el desarrollo de una *notación "accesible"* como dinámicas y materiales para impulsar, y profundizar en, dicha experimentación. La propuesta de colaboración fue impulsada principalmente por los cruces entre dos consideraciones. Por un lado, porque fue a través de Val que conocí el estilo de pintura *Ebru* (ver 1.1.1), por lo que me pareció especial compartir el proceso con ella, pero también porque es quien conoce a mayor profundidad dicho estilo, desde la preparación de los materiales hasta las técnicas de pintura, lo que consideré importante aprender si tenía la intención de proponerle que creáramos una pintura visual y una "pintura sonora" simultáneamente. Por otro lado, porque me interesó conocer qué podría suceder si Val era la intérprete, la percussionista, y cómo abordaría una aproximación distinta a su práctica de pintura, así como de qué maneras podríamos experimentar juntos, utilizando o diseñando notaciones que pudieran describir de maneras

comprensibles las posibles acciones a ser realizadas, ya que, aunque Val estudió música, nunca había formado parte de procesos de este tipo.²

Hacerle esta propuesta a Val posibilitó que comenzáramos a tejer un espacio de diálogo, en el cual profundizamos respecto a los procedimientos de preparación de los materiales, así como en las técnicas de pintura. A su vez, esto reveló distintas consideraciones y problemáticas: por un lado, que el procedimiento de preparación de la pintura y del agua es complejo y se requieren materiales especiales;³ y, por otro lado, que las técnicas o acciones comúnmente utilizadas al pintar tienen un volumen de sonido muy sutil, casi inaudible —por ejemplo, introducir las agujas metálicas en el agua sin tocar la charola, percutir suavemente los pinceles contra un dedo para que se rocíe la pintura, o introducir ambos utensilios en los frascos de vidrio que contienen la pintura, lo que posiblemente sería la acción con un sonido más fuerte—. Este último aspecto me llevó a pedirle a Val que experimentara aumentando la fuerza de las acciones y que percutiera durante más tiempo los utensilios afuera del agua, lo que ocasionó tensión: una primera fricción que la llevó a comentarme que no se sentía cómoda haciendo muchas acciones afuera del agua, ya que la cualidad principal del estilo es lo que se puede crear en ella, además de que utilizar mucha fuerza al esparcir la pintura provoca que ésta salga disparada y/o

² Val estudió canto de manera profesional, enfocándose en la interpretación y creación de música popular contemporánea (pop, jazz, rock, world music, entre otros estilos).

³ Es necesario preparar tanto el agua como la pintura para que esta última flote y se imprima en el papel. La pintura se prepara con agua y bilis de buey y, aunque poco a poco se va conociendo mejor la preparación, así como qué colores funcionan mejor, ésta debe probarse: si se hunde necesita más agua, si se expande necesita más bilis. Por otro lado, el agua tiene que mezclarse con alga carragenina, dejarse reposar por una noche, y colarse al día siguiente para eliminar partículas que pudieran contaminarla. De igual manera, cuando el agua esté en la charola tiene que ser limpiada constantemente, ya que mientras más tiempo esté en uso, más se contamina con polvo u otras partículas que afectan a la pintura.

se vaya al fondo de la charola, lo que ya no permite que flote y, por lo tanto, que pueda imprimirse en el papel.

Esta tensión nos llevó a dialogar más, a escucharnos más, lo que considero de gran importancia en un proceso de este tipo: ¿qué está sintiendo, qué le interesa y/o le gustaría hacer a cada quien? ¿Cómo dialogamos esos sentimientos, esos gustos, esos intereses, en ocasiones contrarios, para hacer algo de manera compartida? Encuentro vínculos entre estos cuestionamientos y entre dos planteamientos de Hildegard Westerkamp y de John Cage, sobre la escucha y el diálogo respectivamente. Respecto a la escucha, Westerkamp plantea lo siguiente:

Por su propia naturaleza, la escucha es un proceso de apertura continuo y delicado. Generalmente sabemos cuándo estamos en ese espacio de receptividad perceptual y sabemos cuándo lo hemos perdido. La escucha nunca es estática, no es posible retenerla, y de hecho, es necesario encontrarla una y otra vez.
(...) Escuchar en verdad implica una disposición a encontrarse con lo impredecible y lo imprevisto, para dar la bienvenida a lo que no es bienvenido. ¿Cómo llegamos a tal estado de escucha, por qué querríamos hacerlo? (2015).

Por otro lado, John Cage y Daniel Charles dialogan lo siguiente respecto al diálogo:

J.C.—(...) cuando dos personas tienen sentimientos distintos, eso es lo que les permite dialogar.

D.C.—*La no-repetición es la diferencia que permite el diálogo.*

J.C.—Así es. A veces, cuando hablo, doy la impresión de estar contra los sentimientos. En realidad sólo estoy contra la imposición de sentimientos.

D.C.—*¿En la sociedad ideal con que usted sueña, los individuos estarían cerca unos de los otros, pero no se comunicarían?*

J.C.—No se comunicarían, ¡pero hablarían, dialogarían! Prefiero mucho más ese concepto de diálogo, de *conversación*, al de comunicación. Esta supone que uno tiene algo, un objeto, que comunicar. La conversación en que pienso no sería una conversación que pudiera referirse a objetos. Comunicar siempre es imponer algo: un discurso sobre objetos, una verdad, un sentimiento. En tanto que, en la conversación, no se impone nada.

D.C.—Pero si nada se impone, es posible decir cualquier cosa...

J.C.—Ese "cualquier..." es lo que da acceso a lo que llamo la *apertura*. Al proceso. A la situación de circo. En esa situación surgen objetos. Pero por tratarse de una conversación, no de una comunicación, es posible soslayarlos. Lo que se dice no consiste en tal o cual objeto. ¡Es la situación de circo! El proceso.

D.C.—Y, según usted, estamos en esa situación, o en el proceso. Aquello a que usted aspira, en el fondo ya lo tiene.

J.C.—Sólo se poseen objetos. No es cuestión de poseer algo. Pero es verdad que estamos en el proceso. Sólo que lo hemos olvidado (Cage, 2007 [1976]: 181).

¿Qué es todo eso que hemos olvidado? ¿Por qué es necesario encontrar una y otra vez aquello que perdemos, que olvidamos, que no podemos poseer, que no podemos retener? La apertura, la percepción, la no-imposición, la disposición a encontrarse con lo impredecible y lo imprevisto, la experiencia. ¿Cómo logramos tales estados, tales situaciones, tales procesos?

Relacionando las palabras de ambos planteamientos, pienso que en la experimentación musical compartida la disposición y atención a escuchar, a dialogar, a no imponer, son algunos de los aspectos que podrían posibilitar que gradualmente se impulse una apertura hacia (y de) su proceso. Asimismo, considero que dicho proceso necesita ser cuidado, deseado, recordado, e, incluso, necesita encontrarse una, y otra, y otra vez. Así que se podría continuar cuestionando: cómo lograr estas situaciones. Si sólo se ha olvidado que ya se está en una, en un proceso, cómo ser

más consciente de esto. Sin embargo, quizás no baste con saberlo y sea necesario preguntar continuamente cómo se podría seguir tejiendo, remendando, experimentando, compartiendo. Por otro lado, en la situación, en el proceso, ¿realmente nunca hay imposiciones de ningún tipo? ¿Qué implica que sea posible, si es que es posible, soslayar —evitar, dejar de lado— los objetos? Y, de ser así, ¿la apertura no implica la clausura de otras cosas? Si se logra estar en esa disposición, en ese proceso, en esa apertura, ¿será suficiente o se volverá a olvidar?

Tras dialogar, tras escucharnos, Val y yo llegamos al acuerdo de que había que buscar darle importancia a los intereses de ambos: que creáramos a partir de experimentar con las técnicas convencionales del *Ebru*, escuchando con mayor atención las sonoridades que surgen de cada una; que probáramos cuánto se podría aumentar el volumen de las acciones o, incluso, algunos dispositivos de amplificación; y que utilizáramos una proyección en vivo durante las presentaciones para compartir cómo se van creando las pinturas.



Fotos de dos de las sesiones de experimentación, mayo y junio 2018.

1.2.2 Notación “accesible”

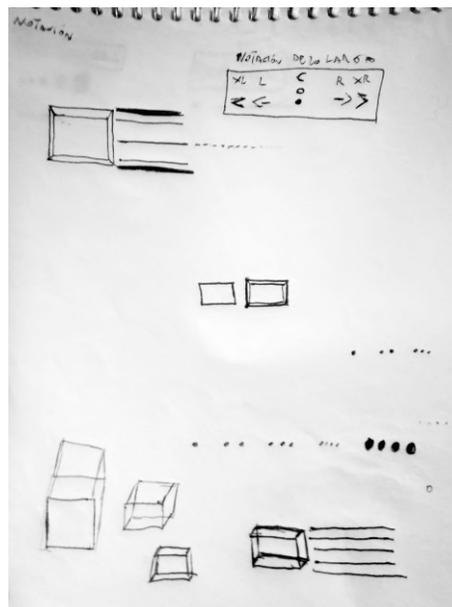
Poco antes de plantearle a Val que compartiéramos el proceso, yo ya había comenzado a investigar y desarrollar ideas para la notación de *Rengârenk*, intentando indicar de maneras accesibles o comprensibles las distintas acciones que buscaba que se realizaran con los utensilios, con la intención de invitar a una diversidad de personas a experimentar, sin importar si hubieran tenido o no acercamientos a materiales, dinámicas, o procesos de este tipo. El diseño de dicha notación me permitió comenzar a reflexionar acerca de los usos e implicaciones de algunas notaciones de la música instrumental escrita occidental, empezando por el hecho de que muchas de éstas son utilizadas esperando que sean interpretadas por personas que las hayan estudiado a profundidad y que hayan desarrollado un perfeccionamiento instrumental con el cual puedan producir los sonidos y/o las acciones que se indican de las maneras en las que se anotan.⁴ Recordando los planteamientos del apartado 0.1 acerca de lo convencional musical —aquello que es habitual y (pre)dominante—, este sería uno de los moldes rígidos que se han instalado y continúan replicándose, normalizando regulaciones de autenticidad y fidelidad de la interpretación, así como roles jerárquicos en los que en ocasiones se considera al intérprete solamente como el medio de ejecución por el que tiene que pasar la obra para llegar al escucha (cf. Small, 1998: 5), sin reconocer sus diversos involucramientos como creadores, ni impulsar modos distintos de relación.⁵

⁴ Me refiero, principalmente, tanto a la notación que usualmente se denomina “tradicional”, o “convencional”, como a otras notaciones gráficas y/o verbales, —varias de ellas en proceso de convencionalización— que se han empleado con regulaciones demandantes en cuanto a la perfección de una lectura e interpretación fiel y precisa.

⁵ Como plantea Christopher Small: “[e]n cuanto a los intérpretes, también escuchamos poco acerca de ellos, al menos no como creadores de significado musical. Parece que pueden aclarar u oscurecer una obra, presentarla adecuadamente o no, pero que no tienen nada que aportarle” (1998: 5). Trataré estos asuntos con mayor amplitud principalmente en los apartados 2.1, 2.2 y 3.1.

Lo que yo buscaba era diseñar una notación que fuera más accesible, refiriéndome con esto a que fuera más sencilla de comprender, menos demandante respecto a la precisión de su interpretación y de sus resultados, y con enfoques en el impulso de la experimentación. En otras palabras, una notación que posibilitara involucrar a una diversidad de personas, fomentando sus modos particulares de lectura, interpretación e interacción: una notación para experimentar y compartir.⁶ Esto me llevo a cuestionar: ¿de qué maneras se podrían desarrollar notaciones que indiquen acciones específicas a realizar con objetos y que posibiliten que una diversidad de personas se involucren experimentando con éstos? Pero, también, ¿qué implicaciones podría tener que las personas experimenten siguiendo indicaciones determinadas por una notación? ¿De qué maneras podría la notación impulsar y condicionar a la experimentación (o viceversa)?

Las ideas que estaba explorando consistían en codificar, principalmente por medio de símbolos, las distintas acciones a realizar con los utensilios de pintura, así como sus cualidades. En la imagen que se encuentra a un lado aparecen algunos de los primeros esbozos que realicé, por un lado, experimentando algunas maneras de especificar las distintas zonas de acción de la charola tanto para la interacción con su contorno como con su



Primeros esbozos de la notación de Rengârenk, octubre 2017.

⁶ La accesibilidad de la notación es un asunto central que iré desarrollando a lo largo de este trabajo, la cual me llevó tanto a investigar y experimentar distintas maneras de notar las creaciones buscando incluir a una diversidad de personas como a reflexionar sobre las implicaciones de cada manera (ver 2.2 y 3.1).

interior;⁷ y, por otro lado, representando acciones cortas con puntos de diferentes tamaños para indicar distintos volúmenes.

La razón principal para experimentar con una notación conformada mayormente por símbolos se debió a que consideré que si pensaba utilizar secuencias largas en las cuales se combinaran distintas acciones, sería más eficiente codificarlas con éstos a hacer un extenso listado verbal de las mismas. Sin embargo, en el momento no reflexioné que mientras más símbolos utilizara y más cualidades de las acciones especificara, la notación podría volverse menos accesible y más demandante, e, incluso, condicionante. Podría volverse similar a la notación convencional: operando a través de símbolos codificados que posibilitan que quienes los estudien con detenimiento los comprendan y reproduzcan. Y, aunque no tenía la intención de exigir un perfeccionamiento técnico-instrumental para su interpretación, ¿qué tanto realmente me estaba distanciando de esto? ¿Qué tanto estaban y continuarían influyendo mis habituaciones a los moldes convencionales?

Por otro lado, para continuar profundizando en el desarrollo de la notación comencé a investigar notaciones de diversas piezas, centrándome en buscar las tres cualidades principales que quería integrar en *Rengârenk*: que estuvieran enfocadas en la interacción con objetos que usualmente no son considerados como instrumentos musicales; que especificaran acciones a realizarse con éstos, codificándolas principalmente con símbolos; y, que posibilitaran la participación de una diversidad de personas. Esta investigación develó que muchas piezas escritas que proponen el uso de objetos no especifican que se utilice alguno en particular;

⁷ Estos modos de escritura fueron influenciados por la notación de la pieza *En la más ardua oscuridad* (2009), de Marcelo Toledo, donde se utilizan símbolos de diferentes partes del violonchelo para indicar las distintas zonas de acción. Una idea muy parecida fue explorada cuarenta años antes por Helmut Lachenmann en la pieza *Pression* (1969) para violonchelo solo.

que si están escritas para utilizar objetos determinados, usualmente, no se codifican acciones específicas con símbolos, o, si se hace, generalmente es utilizando notaciones que implican tener conocimientos de la notación convencional; y, que la manera más común para impulsar la participación de una diversidad de personas interactuando con objetos es utilizando notaciones verbales.⁸

Ha sido complicado encontrar piezas que reúnan las tres cualidades específicas que mencioné anteriormente. De hecho, la única que he encontrado es *RADIO MUSIC* (1956), de John Cage, en la cual se utilizan radios —los cuales quizás ya podrían considerarse instrumentos musicales convencionales, si se toman en cuenta algunos usos que han tenido, principalmente, en músicas experimentales—⁹, y cuya notación, más allá de las indicaciones verbales que tiene para explicar las codificaciones de los símbolos y las posibles dinámicas de realización, está conformada por números romanos que indican las secciones, por números arábigos que indican las sintonizaciones, y por líneas que indican “silencio”, por lo que podría ser relativamente accesible para ser realizada por una diversidad de personas.

⁸ A través del siguiente enlace se puede consultar una lista de piezas en las que se propone el uso de objetos, la cual continuaré ampliando gradualmente como parte de mis prácticas creativas-investigativas: <https://aldolombera.wordpress.com/piezas-objetos/>

⁹ Por ejemplo, en otras piezas de Cage como *IMAGINARY LANDSCAPE NO. 4* (1951) para 12 radios y 24 intérpretes, o *MUSIC WALK* (1958) para pianistas que usen radios y produzcan sonidos auxiliares; en las piezas *CANDLE-PIECE FOR RADIOS* (1959) para velas y radios, e *INSTRUCTION* (1963) de George Brecht; en la pieza *components derive their value solely through their assigned context* (2009) para 4 radios y 8 superficies de madera, de James Saunders; así como en el trabajo de Casey Anderson: <https://www.caseyanderson.com/works/> (última consulta: agosto de 2020).

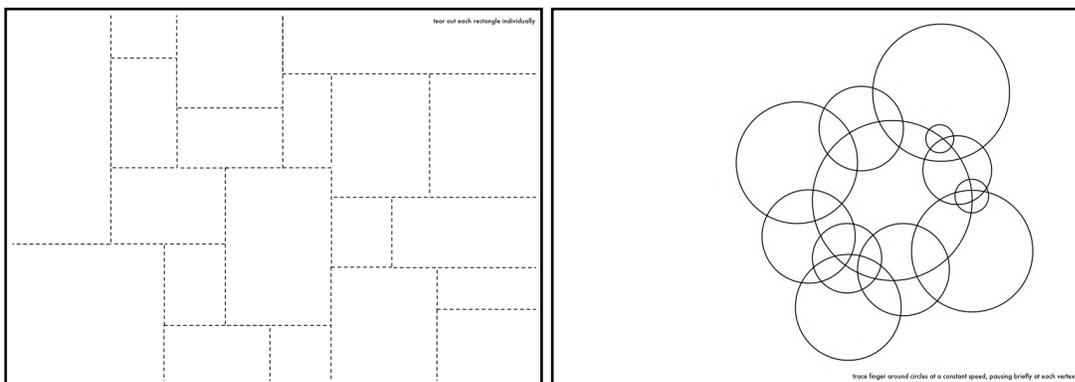
PART A OF RADIO MUSIC to be played alone or in combination with Parts B-H. In 4 sections (I-IV) to be programmed by the player with or without silence between sections, the 4 to take place within a total time-length of 6 minutes. Duration of individual tunings free. Each tuning to be expressed by maximum amplitude. A _____ indicates 'silence' obtained by reducing amplitude approximately to zero. Before beginning to play, turn radio on with amplitude near zero.

JOHN CAGE
STONY POINT, N.Y.
MAY 1956

I	(I cont.)	(IV cont.)	
105		107	91
_____		_____	_____
125		69	146
55		107	69
_____	II	56	_____
91		124	97
60		125	_____
69		_____	91
76		120	156
112		55	_____
56		56	55
_____		125	155
86		69	128
73		84	_____
127		120	138
73	III	_____	_____
148		76	107
76		_____	_____
109	IV	99	99
63		_____	_____
67		69	153
91		_____	63
86			
73			

Parte A de RADIO MUSIC (1956) de John Cage

Otra pieza que se acerca bastante a lo que buscaba es *with paper* (2006/8, 2009-), para la cual James Saunders diseñó una partitura de 100 hojas, 98 de éstas conformadas por una instrucción verbal que indica las maneras de interactuar directamente con el papel, involucrando los grafismos que aparecen en cada hoja.¹⁰ Esto convierte, resignifica, a la misma partitura como el principal instrumento musical para experimentar, ya que, como plantea Saunders, “todos los sonidos y movimientos son un resultado directo de las acciones especificadas” (2006/8, 2009-). Sin embargo, aunque en esta pieza se utilizan objetos específicos como instrumentos y es relativamente accesible debido a que todas las indicaciones son verbales, posibilitando que participen una mayor diversidad de personas y cualquier número de éstas, difiere de mi búsqueda porque es a través de textos que se indican las acciones y no con símbolos, ya que los grafismos funcionan como marcos o trayectos en donde se realizan las acciones. Las siguientes imágenes son ejemplos de dos hojas de la partitura. En la primera se indica que se arranque cada rectángulo individualmente y en la segunda que se trace el dedo alrededor de los círculos a una velocidad continua, pausando brevemente en cada vértice.



Dos páginas de la partitura de *with paper* (2006/8, 2009-) de James Saunders.

¹⁰ Ésta y otras de sus partituras pueden ser descargadas libremente desde su página Web: <http://www.james-saunders.com/scores-2/> (última consulta: agosto de 2020).

Al explorar piezas en las que se utilizan objetos específicos noté que en varios casos no se busca establecer secuencias fijas de eventos, o determinar maneras específicas de realizar las acciones, o se proponen dinámicas para que lo que ocurra dependa, hasta cierto punto, de cada situación.¹¹ Todo esto, al igual que sucede en *with paper*, en la cual se anota que los intérpretes deben decidir qué páginas utilizar, con qué duración o repeticiones, y en qué secuencia, son maneras de desplegar procesos de experimentación en los que las personas puedan involucrarse de distintos modos, impulsando que la pieza varíe en cada realización —ampliaré estos asuntos principalmente en los apartados 2.2 y 3.1—. ¹²

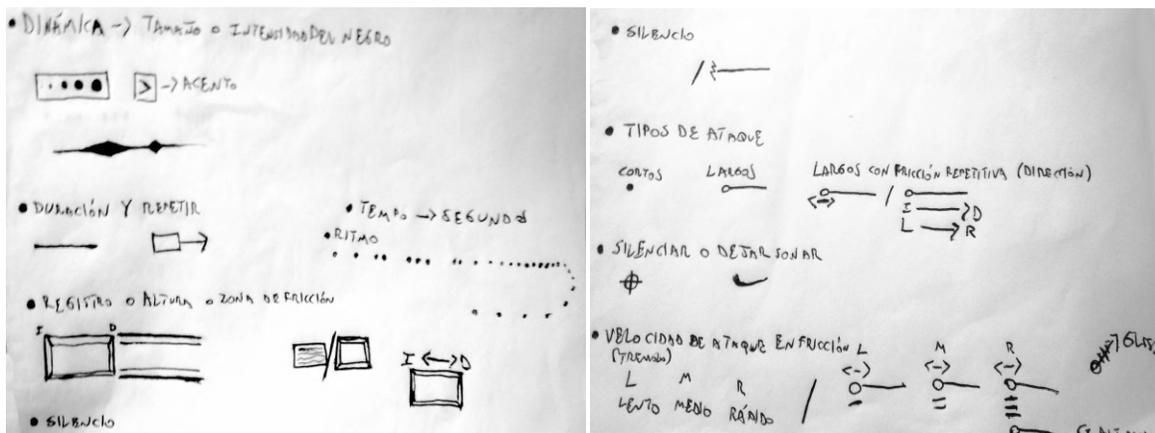
Volviendo a la notación de *Rengârenk*, ésta la continué desarrollando a partir de diseñar y combinar distintos símbolos que representaran las acciones que quería que se realizaran, así como sus cualidades. Para el diseño de algunos de éstos me basé en notaciones de otras piezas,¹³ así como en el libro *New Music Vocabulary: A Guide to Notational Signs for Contemporary Music* (University of Illinois Press, 1974) de Howard Rissatti, el cual incluye una amplia colección de símbolos para indicar diversas técnicas en instrumentos convencionales. Las imágenes que aparecen a

¹¹ Por ejemplo, una pieza en la que no se establecen secuencias fijas es *Paper Piece* (1960) de Benjamin Patterson. Asimismo, algunas en las que no se determinan maneras específicas de realizar las acciones son *Car Bibbe* (1958/59) de Al Hansen o *Cigarette Piece* (1962) de Arthur K pcke. En cuanto a las que lo que ocurre varía según cada situación, consideraría SPANISH CARD PIECE FOR OBJECTS (1959/60) de George Brecht y *White for Governor Wallace* de Emmet Williams. Por último, algunas que integran las cualidades anteriores son: *Stones* (1969) y *Sticks* (1971) de Christian Wolff; 3 TABLE AND CHAIR EVENTS (1963) de George Brecht; y *living room + accoutrements [database]* (2011) de Casey Anderson. Varios de estos ejemplos pueden consultarse en el libro *Notations* de John Cage (Something Else Press, 1969).

¹² Esto me hace recordar las búsquedas de Cage planteadas en el apartado 0.2, en las cuales, “el compositor se parece al fabricante de una cámara que posibilita que otra persona tome la foto” (Cage, 1961: 11).

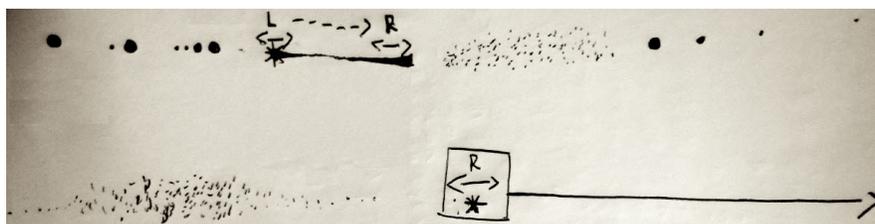
¹³ Por ejemplo, *4 Systems* (1954) de Earle Brown, *Flocking* (1993) de James Tenney, o *Zyklus* (1959) de Karlheinz Stockhausen, las cuales utilizan notaciones gráficas para indicar principalmente las intensidades de volumen, así como las zonas o rangos para realizar las acciones. Considero que en las primeras dos podrían participar una diversidad de personas.

continuación muestran algunas de las maneras en las que estaba explorando anotar las cualidades de las acciones: dinámicas, duraciones, repeticiones, zonas de interacción en la charola, ritmos, silencios, ataques cortos y largos, maneras de silenciar o dejar sonando el sonido, velocidades de las acciones, entre otras.



Esbozos de la notación de Rengârenk, noviembre 2017.

Algunos de los símbolos que aparecen en las imágenes anteriores formaron parte del primer ejercicio de experimentación que probé con Val, el cual diseñé para conocer cómo interactuaba con la notación, qué tan accesible estaba siendo, así como su opinión respecto a cómo podríamos modificarla. Pero, también, para explorar cómo afectaba tanto a Val como a la pintura estas maneras de hacer: qué tanto nos permitía experimentar y compartir combinando nuestros intereses. Con el objetivo de profundizar en el siguiente apartado respecto a lo que sucedió en la experimentación, a continuación compartiré dicho ejercicio, así como las descripciones de lo que cada símbolo representa.



Primer ejercicio para experimentar la notación de Rengârenk, diciembre 2017.

puntos: sonidos cortos



líneas: sonidos continuos

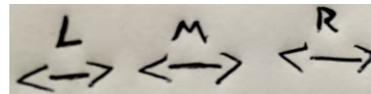


(tanto el tamaño de los puntos como el grosor de las líneas indican la intensidad del volumen)

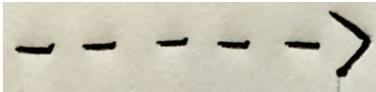
espacio en blanco: silencio



L/M/R: movimientos lentos, medios y rápidos (las flechas indican la dirección o las direcciones de los movimientos)

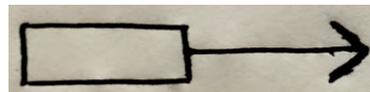


flecha punteada: transiciones entre posiciones o acciones



caja de repetición con flecha:

la repetición de una acción contenida en ella por el tiempo que se mantenga la flecha



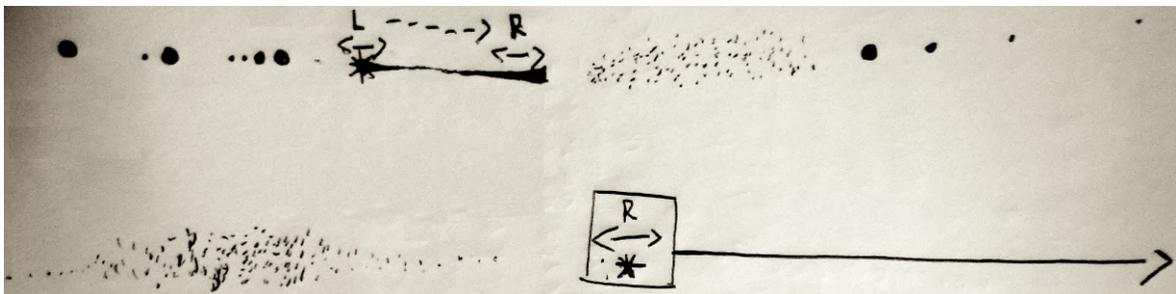
Además de estos símbolos, en el ejercicio aparece un asterisco que indica que la acción se realice rozando la base de la charola y un conjunto de puntos pequeños que representa una "lluvia de ataques descontrolada".

—pausa—

reúne varias plumas o lápices de colores,

así como papeles y objetos similares a una charola

utilizando los objetos reunidos experimenta con la siguiente partitura



1.3 (Des)dibujando la partitura, (des)figurando hábitos: pruebas, tropiezos y revelaciones

1.3.1 Trazos de la primera partitura

En diciembre de 2017, Val y yo nos reunimos para probar el ejercicio planteado al final del apartado anterior. En la sesión le expliqué verbalmente lo que indicaba cada símbolo y, a partir de esto, ella experimentó posibilidades para realizarlo, prácticamente sin consultarme nada, más bien, deduciendo e intuyendo cómo tocarlo. Su realización la pueden consultar a través del siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/rengarenk-proceso-1/>

Durante la sesión me pareció verla emocionada e interesada pero también cautelosa y un poco preocupada, posiblemente por ser el primer acercamiento a esta notación y no saber cómo podrían afectar las acciones a la pintura. Sin embargo, al final me comentó que le había gustado experimentar, así como que las acciones sucedieran dentro del agua. Algo que me pareció particularmente interesante fueron los movimientos espaciales que realizó por la charola, algo que no se especifica en la notación, haciendo las acciones casi todo el tiempo de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, además de hacer cada acción o grupo de acciones similares en espacios delimitados, como si fueran renglones. Pienso que esto es un reflejo de los hábitos de Val en la práctica del *Ebru* y de su manejo del espacio, ya que cada trazo puede afectar a los anteriores. Esto se nota particularmente en la última acción, la cual, al hacerla en dirección opuesta a las demás, de abajo hacia arriba, modifica lo que había hecho previamente, dándole otros rasgos a la pintura resultante, misma que se encuentra a continuación.



Pintura resultante del ejercicio, diciembre 2017.

Aunque la notación parecía ir por buen camino para representar de maneras accesibles las acciones, aún pensaba desarrollarla para indicar las especificidades de interacción entre los objetos y sus distintas zonas, así como con las pinturas, ya que en este experimento la pintura estuvo en la charola desde el inicio y Val fue realizando las acciones con las agujas metálicas. Sin embargo, algo que no reflexioné en profundidad en ese momento fue que esto implicaría, no sólo que se volviera más compleja y demandante la notación, distanciándola de la accesibilidad, sino, también, que se determinara cada vez más qué tendría que suceder, reduciendo las posibilidades para que Val involucrara sus ideas y que se impulsaran experimentaciones con objetos que fueran más allá de las mías. Por otro lado, fue a partir de realizar este experimento que pensé en hacer cuatro movimientos cada uno escrito en una sola hoja con el objetivo de que ésta fuera el papel donde se imprimiera la pintura al finalizar la realización. Planeaba que tres de éstos estuvieran enfocados en el uso de una de las tres técnicas básicas del *Ebru*, con las cuales se pintan puntos, líneas, y círculos, respectivamente, y que en el cuarto se dibujara una flor, una de las imágenes más comunes que se realizan en el *Ebru*.



Pinturas *Ebru* realizadas por Val utilizando dichas técnicas (puntos, líneas, círculos y flor).

Teniendo esto en mente, volví a experimentar con los utensilios, aunque en esta ocasión me enfoqué únicamente en las interacciones entre los pinceles, la charola y los frascos, con la intención de diseñar el primer movimiento, al cual titulé *Nokta*, que significa "punto" en turco. Dicho nombre se debe a que la notación estaba conformada principalmente por puntos, involucrando el uso de la técnica de pintura que se ocupa para pintar puntos, lo cual, a su vez, produciría diversos sonidos cortos. A continuación compartiré las cualidades de dicha notación, empezando por las maneras de simbolizar los instrumentos a utilizar:



Charola metálica con agua

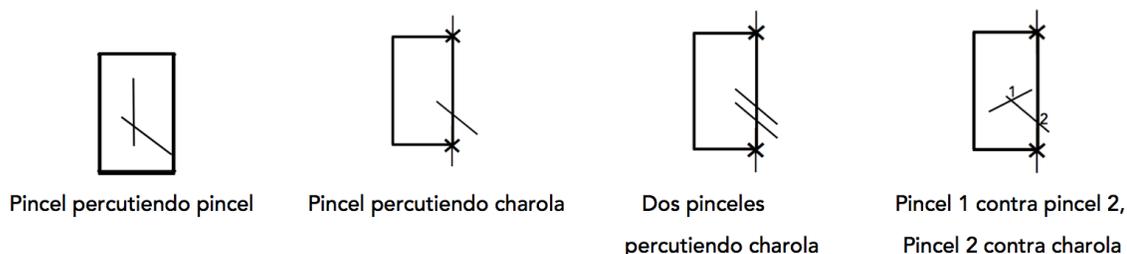


Dos pinceles



Tres frascos de vidrio con pintura

Las especificidades de interacción entre estos utensilios las indiqué de distintas maneras. Para la interacción entre los pinceles y la charola se utilizan cuatro gráficos:



Las siguientes letras y flechas las utilizo para indicar que se percute la charola con el pincel, yendo de la zona más cercana a la punta (P) del mango hacia la zona más cercana a la férula (F) o viceversa, para producir un cambio sonoro gradual:



Las interacciones entre los pinceles y los frascos se indican de la siguiente manera:

Ⓟ preparar el pincel con pintura;

LMR L, M y R (lento, medio y rápido) son indicadores de velocidad de la preparación y en ocasiones se utilizan cambios graduales entre éstos (si no aparece ninguno la velocidad es al gusto);
↔

○ percutir en la boca del frasco (sin introducir el pincel);

○
↑
○ percutir yendo y viniendo de manera repetida entre las partes externas del cuello de dos de los frascos (sin introducir el pincel).

El movimiento que diseñé utilizando esta notación aparece en la siguiente página.¹

¹ La partitura completa puede ser consultada y descargada a través del siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/rengarenk-emc/>

Otros aspectos de la notación utilizada en la partitura son los siguientes:

- en cada sistema, en cada "renglón", aparecen en la parte superior marcas cronométricas que determinan el rango de tiempo para realizar las acciones;
- debajo de dichas marcas se encuentra el símbolo de la charola con dos líneas, una superior y otra inferior, las cuales enmarcan el espacio de la charola en el que se realizan las acciones y, por lo tanto, en el que se distribuye la pintura;
- en la parte inferior aparecen números, símbolos de frascos y líneas, con los cuales se indica con qué frascos de pintura interactuar y de qué maneras;
- en la marca cronométrica 1:20 aparece la indicación "(RI)" sobre un espacio en blanco, con el objetivo de que se realice un ritmo imaginado;
- por último, en la partitura se recomienda el uso de dos micrófonos para amplificar tanto la charola como los frascos, así como que se muestre con una proyección en vivo cómo se va creando la pintura durante la realización.

1.3.2 Revelaciones y transformaciones

El 19 y el 20 de mayo de 2018 me reuní con Val para experimentar utilizando la partitura recién planteada, la cual le compartí un poco antes de la primera sesión con la intención de conocer cómo percibía la notación, qué era claro y qué problemas o confusiones generaba. Ésta presentó más complicaciones de las que yo esperaba, en parte por la cantidad de indicaciones que tenía pero también por la operatividad de algunos símbolos de la notación, así como por otros problemas que surgieron al involucrar la pintura, lo cual no había probado previamente. Uno de los problemas fue que la disposición del símbolo de la charola² era contrario a la forma en la que ella la veía físicamente, lo que, aunado a la abrumación que le causaron las diversas indicaciones, provocó que al preguntarle si podíamos hacer una prueba ella me dijera: “no me siento nada segura, (...) me crea mucha confusión”.³ Otro problema fue que era muy difícil saber qué se estaba creando visualmente, ya que se acumulaba mucha cantidad de pintura en la charola por la cantidad de acciones, lo que tampoco era favorable para la impresión y causaba que los puntos se esparcieran formando una mancha en el fondo del agua.

Val también me comentó que le pareció muy raro que no hubiera partido de lo que experimentamos previamente, que hubiera escrito para objetos con los que no habíamos trabajado y que no utilizara las agujas de metal, los utensilios que ella utilizó para la primera experimentación. Esto lo decidí, sin consultarle a ella, con la “intención composicional” de reservarlas para el segundo movimiento, para trazar

² La manera en la que escribí dicho símbolo fue para que se realizaran las acciones repartiendo la pintura a lo largo de la charola. Sin embargo, la forma de organizar los eventos temporalmente, en un sentido de lectura que va de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, es idéntica a la que se utiliza en la notación musical convencional, lo que refleja mis habituaciones a ésta.

³ Las citas de Val y mías que aparecen en este apartado fueron extraídas de los registros de las sesiones de experimentación realizadas el 19 y el 20 de mayo de 2018, respectivamente.

líneas. Me comentó que no incluir las agujas tampoco ayudaba, ya que, al tener “tanto derroche de pintura”, lo mejor sería manipularla con éstas:

Aunque sea muchísima pintura, a la hora que le agregas el movimiento [utilizando las agujas] ya puede salir algo más interesante. (...). Porque lo interesante de cuando no haces el movimiento son los puntitos, pero al haber tal cantidad de pintura no se van a ver.

Recordando los planteamientos de Cage y Westerkamp del subcapítulo anterior (ver 1.2.1), considero importante reflexionar si sucedió lo que Cage considera una comunicación. Ya que hubo imposición, desconsideración, falta de cuidado, así como olvidos del proceso, debido a mis hábitos y a mi poca experiencia en prácticas compartidas, lo que se refleja en la realización de procesos individuales en los cuales determino y desarrollo diversos aspectos de las creaciones sin consultar a los demás involucrados su opinión de antemano. Sin embargo, al mismo tiempo y “a pesar de todo esto”, *estábamos en el proceso* y compartirlo provocó que tejiéramos un diálogo, a partir de tener sentimientos distintos, como Cage menciona.

Val tuvo una disposición a escuchar, una receptividad hacia lo imprevisto y lo impredecible, como plantea Westerkamp, la cual también resonó en mí y nos impulsó a seguir adelante. Mientras ella continuaba explorando la partitura dijo que quería entender, lo que nos llevó a dialogar más y provocó una serie de pensamientos creativos para experimentar con ésta. Por ejemplo, que ella acomodara la hoja volteándola para hacer una prueba.



Acomodo hecho por Val, mayo 2018.

Esto nos llevó a explorar cada parte de la partitura, probando las diversas acciones y discutiendo sobre la notación, lo que continuó revelando cosas importantes que brotaban de la experimentación. Por un lado, respecto a la accesibilidad de las notaciones e indicaciones: desde las que se aclaraban al leerlas y probarlas con calma, pasando por las que se entendían pero podrían anotarse distinto, hasta las que no se lograban comprender sin que yo le explicara o mostrara lo que imaginaba. Por otro lado, acerca de lo que iba sucediendo mientras Val experimentaba, ya que la dinámica que tuvimos consistió, principalmente, en que ella probaba lo que entendía o intuía, y después dialogábamos sobre sus impresiones, dudas y sugerencias, así como de lo que yo había pensado o imaginado.

Estas maneras de dialogar, de experimentar, de compartir, además de provocar otras ideas para continuar explorando y llevarnos a reflexionar que necesitábamos colaborar más, también revelaron otro asunto que es importante mencionar, ya que es algo que ha ido transformando gradualmente mis modos de experimentar y compartir con otras personas y que será un asunto central en el desarrollo de este trabajo: en varios momentos, lo que Val hacía, lo que experimentaba y le provocaba la partitura, me atraía mucho más y lo percibía más especial que la idea que yo había imaginado. Esto no se debía necesariamente a las sonoridades resultantes, sino a cómo ella se involucraba y se desenvolvía, integrando en la experimentación sus lecturas, sus gustos, su escucha, sus impulsos, sus ocurrencias y todo lo imprevisible que esto aporta. Surgía una "soltura" cargada de algo subjetivo y personal, lo cual, a mi parecer, va más allá de lo anotado en una partitura, lo que no significa que no pueda ser provocada por una. Al respecto, dialogamos lo siguiente:

Aldo: hay una parte que me gusta mucho, que es lo que quiero también hacer en las [otras] obras, que es ESO, que ustedes hagan (...) libremente. Y, lo que estás haciendo, me suena mejor que eso, [lo que está escrito]. *(Risas de los dos).*

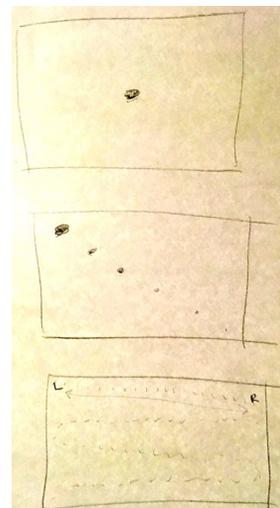
Val: pues igual y es como lo que estábamos diciendo el otro día: tú me pones el principio [de una idea] y entonces hago como [tocó un ejemplo], y a mí eso ya me hace pensar en qué puedo hacer el resto del tiempo. O sea, como esto [continuó haciendo otros ejemplos].

Al día siguiente volvimos a reunirnos a dialogar sobre *Rengârenk*, especialmente sobre la notación, lo que nos llevó a pensar y trazar en conjunto otras maneras de diseñarla, así como a reflexionar qué beneficios y desventajas creíamos que podría tener cada una. Por ejemplo, hablamos de hacer una videopartitura que operara de manera similar a los juegos en los que tienes que hacer alguna acción en el momento en el que un elemento aparece en un punto determinado de la pantalla. Sin embargo, nos centramos en los beneficios del papel, especialmente por la posibilidad de experimentar físicamente con él, de ser más accesible de conseguir y utilizar, y de posibilitar realizaciones sin que necesariamente haya una determinación temporal, o, al menos, no tan precisa como en el video que imaginábamos. También hablamos respecto a lo que podría interpretarse de “forma libre” de la notación, algo que no se anota en la partitura, planteándole a Val que no era necesario seguir con precisión ni los trayectos de los puntos, ni la cantidad de éstos cuando son muchos, y que ella podía ir “libremente” por donde quisiera, así como hacer una cantidad de acciones aproximadas. Tras reflexionar sobre esto, Val me comentó:

Entiendo que me quieras dar la libertad de dónde hacer los éstos [los puntos]. Pero, al mismo tiempo, el tener que pensar eso y pensar en dónde lo voy a hacer, hace que... Más bien, no puedo pensar en dónde lo voy hacer. Me es muy difícil y luego termino poniendo toda la pintura en un mismo lugar porque estoy más concentrada en el sonido. Entonces, pensé que se me haría más fácil que las órdenes fueran por charola.

Val comenzó a escribir las órdenes, las notaciones, por charola que se encuentran en la imagen que aparece a un lado, mientras realizaba lo siguiente:

Entonces, en esta charola [la primera] nada más hay un “pac” y va aquí [en el centro]. Y luego, en la segunda charola, hay como un “pac” aquí [el primero de la parte superior izquierda] y luego así como “pac”, “pac”, bueno [bajó el volumen de su voz y continuó] “pac”, “pac”, “pac”, “pac”.



Notaciones de charola realizadas por Val, mayo 2018.

Que Val se refiriera a las notaciones como órdenes no es algo menor, ya que visibiliza cómo estaba percibiendo las indicaciones, así como las implicaciones de las maneras en las que muchas notaciones convencionales operan, donde frecuentemente se cree que quien lee tiene que seguir, que obedecer, lo que fue anotado por alguien más —lo cual se vincula con los moldes planteados en los apartados 0.1 y 1.2.1, especialmente, en cuanto a las jerarquías de roles y la regulación de la interpretación—. Esto, a la vez, podría imposibilitar que ocurran otras cosas, incluyendo que quien realice la creación la transforme e involucre sus propias ideas.⁴ Sin embargo, como sucedió mientras probábamos, el dejar diversos aspectos “libres” o pendientes a definir también podría dificultar la realización o demandar un proceso de montaje más minucioso. Por otro lado, las notaciones que diseñó Val posibilitaban indicar de forma más específica tanto las zonas como las maneras para realizar las acciones y los trazos de pintura, lo que podría sernos útil si quisiéramos que los resultados visuales de las pinturas fueran más determinados.

⁴ Estos asuntos se tratan con mayor profundidad en los apartados 2.2 y 3.1.

Otro asunto que conversamos fue respecto al tiempo y al uso del cronómetro, ya que yo consideraba que podría servir como un “director de la intención”, pensando que tener rangos de tiempo determinados para realizar las acciones podría provocar una “intención expresiva”. Respecto a esto dialogamos lo siguiente:

Val: tendría que saberme esto [las acciones] de memoria o se me iría el tiempo por estar checando la partitura, o viceversa (...) yo creo que podría, bueno, tal vez no porque no lo quieres así, pero, tal vez el tiempo podría ser más a interpretación de la persona.

Aldo: lo que me gusta de esto que estás proponiendo, de no poner tiempo y dejarlo a libertad del intérprete, es que estamos discutiendo justo lo que para cada quien puede significar lo musical.⁵

Tras reflexionar sobre esto, pienso que el uso del cronómetro era una manera de controlar la temporalidad de las acciones y que esto no implica que realmente haya una intención expresiva. Por otro lado, aunque éste puede servir para tener una precisión de eventos, también podría hacer que la realización sea más demandante o agregar presión al experimentar, lo que podría ser particularmente desfavorable, e incluso frustrante, en procesos de este tipo.

Este proceso estaba develando dos aspectos en los que quiero profundizar. Primero, expone a lo que estaba habituado, amoldado, en mi práctica como compositor, especialmente, respecto a las formas en las que me acostumbré a componer y relacionarme con las personas. Si bien me gusta interactuar con músicos y poder experimentar junto a ellos explorando sus instrumentos, así como otros objetos o recursos, la mayoría de las veces en las que esto ha sucedido ha sido en relaciones de compositor-intérprete en las que gran parte de las ideas eran, y

⁵ La tercera charola que aparece en la imagen anterior fue una idea que Val escribió al pensar en cómo incluir las indicaciones de velocidad: de lento, medio y rápido (L, M y R).

muchas veces se esperaba que fueran, definidas de antemano por mí. Ya que, aunque en muchas ocasiones había sugerencias y aportaciones por parte de ellos, usualmente había una costumbre, una expectativa, un acuerdo implícito de que yo, como compositor, tenía que definir cómo quería que fuera “mi” obra.

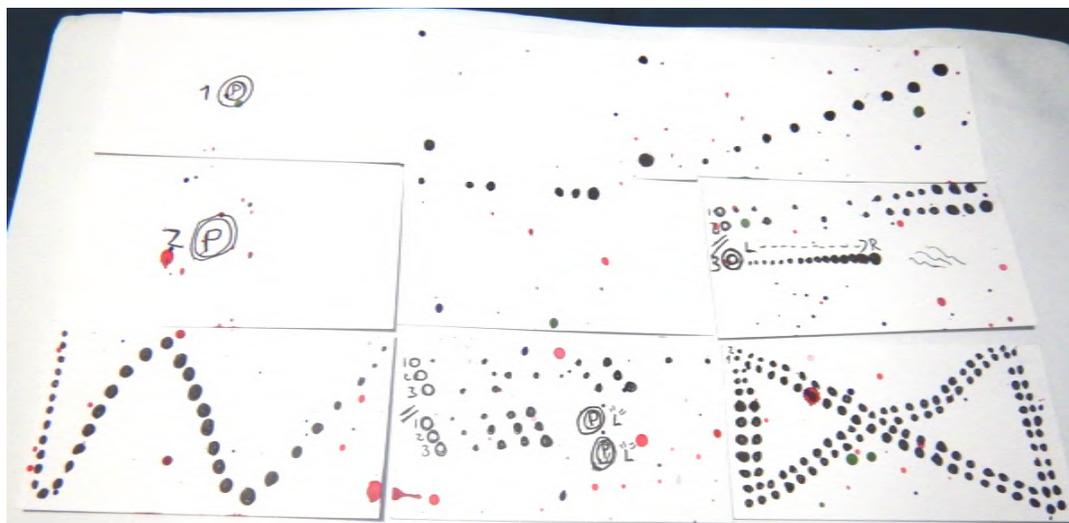
Me acostumbré a componer dándole siempre prioridad a mis gustos e ideas respecto al aspecto conceptual, estructural, sonoro y performático de las piezas, así como a experimentar principalmente durante el proceso de escritura para determinar lo que tenía que suceder, en qué momentos, de qué maneras y con qué elementos, muchas veces, sin consultar con los instrumentistas si les gustaría que algo fuera distinto. Aunque pienso que siempre hay decisiones que los intérpretes toman que van más allá de lo que está anotado en una partitura y que al hacer esto incluyen sus creatividades para hacer las piezas —lo que también los hace creadores de éstas—, cada vez fui desarrollando una mayor atracción a diseñar “flexibilidades” para que ellos involucraran sus gustos e ideas, sin embargo la mayoría de las veces había sido de formas que continuaban estando bastante determinadas por mí; lo cual, usualmente, no posibilitaba que nos relacionáramos de otras maneras, ni que se incorporaran otras ideas que no estuvieran dentro del marco establecido. ¿Por qué tendría que ser así? ¿Qué podría suceder si yo no defino cómo tiene que resultar “mi” creación? ¿Si impulsamos espacios para que las personas experimenten e integren sus ideas, sus escuchas, sus gustos, sus ocurrencias, y surja algo a partir de todo esto? Pero, también, ¿de qué maneras podríamos tejer espacios que realmente impulsen esto y qué implicaciones podrían surgir?⁶

⁶ Ampliaré estos asuntos principalmente en los apartados 2.1, 2.2, 3.1 y 3.4.3.

Estos cuestionamientos me llevan al segundo aspecto que se estaba develando. El vivir el proceso de *Rengârenk*, tanto la investigación de diversas experimentaciones musicales como la experiencia que se estaba creando al compartir con Val, fue provocando que valorara aspectos que no había considerado anteriormente respecto a la creación musical y que reflexionara sobre las significaciones y potencias que éstos podrían tener. Me refiero, específicamente, a lo que ocurre al compartir los procesos de experimentación y a considerarlos creaciones en sí mismos. La realidad es que no me di cuenta de esto en la etapa que estoy narrando del proceso de *Rengârenk*, y que, por lo mismo, seguí y seguí tropezándome con mis hábitos, topándome con las paredes de los moldes. Sin embargo, siento que había un impulso creciente que me estaba llevando a explorar distintas maneras de ser, de hacer y de compartir: a no considerar a Val únicamente como la intérprete o la pintora; a intentar distanciarme de indicar o imponer cómo tiene que hacer las cosas; a tratar de impulsar que se involucrara en otras maneras de experimentar no delimitadas por mí; y, también, a conocer qué más podría ocurrir al seguir compartiendo procesos de experimentación tanto con Val como con otras personas. Precisamente el último planteamiento que hice en la cita anterior, al mencionar "lo que para cada quien puede significar lo musical", está relacionado a esto, a ese "algo", a ese ruido secreto, que cada vez me estaba atrayendo más: a encontrarme con lo que cada persona imagina y quiere hacer desde sus perspectivas de lo musical, así como a conocer qué podría desplegarse y transformarse al realizar distintos procesos de experimentación musical compartida.

1.3.3 Experimentaciones con tarjetas

El 11 de junio de 2018, Val y yo volvimos a reunirnos con el propósito de grabar un video para mostrar avances del proceso en el XIII Coloquio de Alumnos del Posgrado de la Facultad de Música. En este encuentro probamos una notación que estaba diseñando a partir de los asuntos que habíamos conversado y experimentado en las sesiones anteriores. Las notaciones por charola que Val diseñó me dieron la idea de escribir la notación en tarjetas de presentación, indicando en éstas una acción o un grupo de acciones a realizar con la charola o con los frascos. Algunas tarjetas incluían acciones que fueron accesibles en la partitura anterior, mientras que otras tenían ideas explorando nuevos trazos.



Tarjetas (con pintura después de experimentar), junio 2018.

Varias de las tarjetas no especifican las maneras de interactuar con los objetos. Por ejemplo, considerando las tarjetas de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, las tarjetas 2, 3, 5, 7 y 9 no indican si se utilizan pinceles o agujas, o si estos instrumentos se percuten entre ellos, contra los dedos, o contra la charola. De igual manera, ninguna indica cambios entre las zonas de interacción, ni la velocidad de la mayoría de las acciones, ni tienen marcas cronométricas. Al dejar estos aspectos sin

determinar tenía la intención de que Val experimentara de distintas maneras con los objetos, escuchando y sintiendo qué le gustaba más, de qué maneras prefería tocar, y que involucrara todo esto en sus realizaciones de las tarjetas.⁷

Aunque la sesión fue breve y tuvimos algunos problemas con el agua y la charola que distraían nuestra atención,⁸ Val experimentó con los objetos tocándolos de distintas maneras. En esta ocasión la notación fue más comprensible y prácticamente no hubo dudas de las indicaciones de los símbolos. Posiblemente esto se debía al proceso que ya veníamos realizando y a todo lo que habíamos compartido y tejido en éste, incluyendo la búsqueda de una notación común. Sin embargo, algo importante de mencionar es que continué delimitando varios aspectos de la experimentación a mi manera, sin consultarlos con Val, sin dialogar qué quería ella. Algunos ejemplos de esto fueron que yo definí el acomodo de las tarjetas como aparecen en la siguiente imagen, y que seguía con la idea de utilizar pinceles, olvidando las agujas. El registro audiovisual de la última realización de Val, así como algunas fotos de la sesión, pueden ser consultadas a través del siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/rengarenk-proceso-2/>



Acomodo de tarjetas, junio 2018.

⁷ Esto está vinculado con los despliegues de procesos impulsados por la notación planteados previamente de manera breve (ver 1.2.2), los cuales ampliaré más adelante (ver 2.2 y 3.1).

⁸ El agua que utilizamos en esta sesión ya tenía bastante uso, lo que ocasionaba que los colores no se definieran bien al momento de pintar. Por otro lado, en esta ocasión usamos un soporte de teclado para colocar la charola, el cual posiblemente tenía un ligero desnivel, lo que también afectaba los trazos y las perspectivas.

La sesión fue compleja emotivamente: por un lado, percibí que nuestra interacción fue tensa; pero, por otro lado, pienso que poco a poco estábamos profundizando en un proceso común que podría permitirnos experimentar involucrando los gustos e intereses de cada uno. Y, una vez más, quedé fascinado por lo que Val creaba y por cómo la percibía, especialmente, cuando se liberaba de la lectura, cuando se dejaba llevar por sus ocurrencias. Por ejemplo, cuando hizo la quinta tarjeta de la secuencia, la cual sólo tiene el inicio de una idea para ser desarrollada, o al final, cuando terminó de leer y realizó una parte libre con las agujas (a partir del 2:25 del video). En esta ocasión no profundizamos más acerca de cómo había sido la experiencia y hubo varias cosas que se quedaron en el aire, sin dialogar, tanto ideas para seguir explorando como nuestras percepciones y sentimientos de la sesión. Sin embargo, pienso que nuevamente hubo algunos descuidos, presiones e imposiciones de mi parte. Tropiezos con los hábitos y olvidos de aspectos ya dialogados que posiblemente si hubiera cuidado más, se hubiera podido tejer una sesión más amena y estimulante. Además de esto, el hecho de reunirnos para hacer una grabación con tanta premura probablemente también afectó la convivencia de la experimentación, sumando una presión adicional para la cual no estábamos preparados.

Desde esta sesión no hemos vuelto a tener otra. Aunque hemos conversado de volver a experimentar juntos y continuar el proceso de *Rengârenk*, así como de nuestras perspectivas del mismo, por distintas razones no nos hemos hecho el espacio. Creo que para ambos estaba siendo un proceso complicado, inestable e inusual, en el cual no sabíamos bien cómo aproximarnos, cómo expresarnos: cómo seguir compartiendo. Y en el cual, al menos en el momento, no sabíamos cómo valorar lo que estaba ocurriendo, ni hacia dónde nos dirigíamos, ni cómo sentirnos al respecto. No obstante, el proceso ha seguido teniendo resonancias en nuestra relación. Si bien no nos hemos reunido para continuarlo y quizás nunca lo hagamos,

las experiencias que compartimos han tenido repercusiones tanto en nuestras maneras de percibir el mundo como en nuestras perspectivas de otros procesos, incluyendo los de este trabajo, ya que Val ha sido una compañera e interlocutora crítica y constante a lo largo del mismo, y ocasionalmente surgen temas que nos llevan a dialogar de lo que ocurrió en *Rengârenk*, así como a darnos ideas de cómo podríamos hacer las cosas de otras maneras en algún momento. En este sentido, pienso que aunque pareciera que “no llegamos” a ningún lugar —o a la consolidación de algo con ciertas características establecidas para considerarse “bien logrado”, recordando los planteamientos del apartado 0.1—, realmente seguimos andando: seguimos compartiendo un proceso en el cual no hay punto de llegada y no tiene por qué haberlo.

Tras reflexionar sobre lo que he escrito acerca del proceso de *Rengârenk* —a más de un año de la última sesión—, hay varias cuestiones que ahora percibo de maneras distintas, y que continúan, y posiblemente continuarán, revelando aspectos tanto de mí mismo como de la experiencia. Particularmente, considero que las cuestiones que busco explorar e impulsar con la noción de experimentación musical compartida —experimentación con objetos, instrumentalización, escucha, resignificación, diálogo, desarrollos de notaciones accesibles, entre otras— podrían ser más difíciles de integrar y desarrollar, así como de percibir y valorar, de lo que creía en un inicio. Estas dificultades podrían deberse, en gran parte, a lo poco o nada habitual que puede ser para algunas personas formar parte de experiencias en las que se tienen estas búsquedas, incluyéndome a mí, y esto se refleja en el proceso de *Rengârenk*. Durante éste hubo muchos tropiezos, errores, complicaciones, descuidos, así como momentos de incertidumbre, de inestabilidad, de no saber qué hacer, ni cómo

continuar, tanto por los hábitos como por las deshabituciones, lo cual, usualmente, solemos percibir como algo negativo, como algo que no debería suceder. Sin embargo, ahora pienso que no continuábamos en el proceso “a pesar de todo esto”, sino que todo esto era parte del mismo —de lo que estaba brotando, desbordándose, desde adentro de la experimentación (ver 0.1)—, así como de lo que nos impulsaba a seguir, a continuar investigando, cuestionando, reflexionando, dialogando: a continuar experimentando y compartiendo.

Asimismo, en este proceso también fueron sucediendo otras cosas que no había percibido ni valorado como lo hago ahora, empezando por el hecho de que *estar en el proceso* —recordando a Cage (ver 1.2.1)—, ya era algo muy valioso y potente en sí mismo, algo que gradualmente fue develando y creando distintas “cosas”: las motivaciones que me incitaron a querer experimentar y a hacerlo de maneras compartidas; los materiales y las dinámicas que quería explorar e impulsar; al igual que los distintos cuestionamientos y reflexiones respecto a las implicaciones y los sucesos del proceso, así como de los hábitos y las deshabituciones de mi práctica creativa. Pero, también, la resignificación que ahora me permite percibir y valorar todo lo que ya estaba surgiendo al compartir con Val, ya que mucho de lo que buscaba integrar y desarrollar, si bien no era como lo esperaba o lo había previsto, ya estaba ocurriendo, incluso desde el primer “ejercicio” de experimentación —una denominación derivada de los moldes convencionales (ver 0. 1)—. Sin embargo, creo que faltaba percibirlo, reconocerlo, atenderlo, y reflexionar acerca de las implicaciones, complejidades y porosidades que tienen los procesos y las relaciones. Recordar, no olvidar, que estamos en uno y que hay que cuidarlo, así como a las personas involucradas. Y, con este cuidado, en verdad, valorar todo lo que surge, todo lo que ya estábamos creando: procesos, espacios, ocurrencias, es decir, experimentaciones musicales compartidas.



Pintura resultante de la última experimentación, junio 2018.

CAPÍTULO 2

*Claxofón: espacios para la
experimentación musical compartida*

2.1 El proceso como espacio: inicios de un andar compartido

La historia comienza al ras del suelo, con los pasos. (...) Su hormigueo es un innumerable conjunto de singularidades. (...) Las variedades de pasos son hechuras de espacios. Tejen los lugares.

Michel de Certeau

2.1.1 Del lugar al espacio

Las primeras ideas de *Claxofón* surgieron a inicios del 2017, con el interés de hacer una creación experimentando con distintos tipos de cláxones en combinación con algún instrumento, lo que me llevó a pensar en un saxofón, principalmente, al relacionar algunas de sus cualidades sonoras con las de distintos cláxones y con posibles transformaciones de éstas. Prácticamente al mismo tiempo pensé el nombre, el cual fue un elemento determinante de la instrumentación inicial, así como otro impulso para querer hacer la creación.

Meses después, en noviembre de 2017, me reencontré con Emmanuel Uribe,¹ quien realizó, junto a sus compañeros de *Improbable* y otras personas, una pieza-juego de Fernando Lomelí.² En este juego, Emma exploró el saxofón y distintos objetos de

¹ A Emma lo conocí en el 2013, en un concierto en el que tocó fagot, presentando una pieza suya, así como otra de Mario Mendoza, un amigo mutuo. Su trabajo con el fagot me pareció muy interesante, especialmente por su exploración de distintas técnicas extendidas, lo que nos llevó a platicar acerca de la posibilidad de colaborar en una pieza para fagot en el futuro. Aunque no hemos hecho esa pieza, estuvimos conectados en redes sociales, lo que me permitía conocer un poco del trabajo creativo que estaba realizando como compositor e instrumentista.

² Esto sucedió durante el primer concierto de la *Serie Resonancias*, un espacio en la Facultad de Música, coordinado por Jorge David García, dedicado a compartir conciertos, conferencias y diálogos: <https://limmefamus.wordpress.com/portfolio/serie-resonancias> (última consulta: agosto de 2020). *Improbable* es un colectivo conformado por Carlos Huitrón, Emmanuel Uribe y Miguel Francisco, quienes también participaron en una realización de *Claxofón*, junto a otras personas

maneras que me parecieron bastante interesantes, especialmente por las sonoridades que producía por medio de técnicas poco usuales y preparaciones del sax con distintos materiales, así como por las experimentaciones que realizaba con sus objetos soplándolos, friccionándolos y percutiéndolos entre ellos mismos y contra otros que se encontraban en el espacio. Además de esto, yo sabía que él tenía interés y experiencia en prácticas de experimentación y de improvisación musical, así como en procesos colaborativos, lo que me llevó a pensar que sería muy interesante conocer y aprender tanto de su trabajo como de sus perspectivas, y que la creación de *Claxofón* podría ser un buen espacio para esto.



Emma "claxofoneando", octubre 2018.

(ver 2.3.3). Fer Lomelí se ha vuelto un amigo cercano con quien también he colaborado. Más adelante vincularé otra creación que desarrollamos entre él, Emma y yo a partir de *Claxofón* (ver 2.3), y compartiré una de las realizaciones de *exploraciones* en la que él participó (ver 3.4.2).

En abril del 2018 contacté a Emma con la intención de proponerle compartir el proceso de creación de *Claxofón*. Para ese momento yo tenía un mayor interés en continuar explorando procesos de experimentación musical compartida³, principalmente por lo que había estado sucediendo en el de *Rengârenk* (ver 1.2 y 1.3), cuestionándome de qué otras maneras podrían desarrollarse, cómo sería experimentar con otros objetos y junto a otras personas, así como qué más podría suceder, qué más podrían potenciar dichos procesos. Estos cuestionamientos provocaron cambios en mis hábitos y maneras de hacer, reflexionando que en esta ocasión no quería escribir la creación para después revisar y afinar detalles con Emma —como sucedió con la primera partitura de *Rengârenk* (ver 1.3)—, sino reunirnos, dialogar las ideas iniciales, y proponerle llevar un proceso compartido en el cual ambos tuviéramos incidencia de las decisiones creativas e incorporáramos nuestras ideas desde el inicio. Todo esto fue impulsando y tejiendo tanto nuestro proceso como la noción eje de este capítulo, la cual, tiempo después, denominé *espacios para la experimentación musical compartida*. Para profundizar en dicha noción, a continuación propondré vínculos entre algunos de los modos de interacción que suceden entre personas en el contexto de la creación y realización de música instrumental escrita y la distinción entre lugar y espacio que plantea Michel de Certeau en su libro *La invención de lo cotidiano: I. Artes de hacer*.

Certeau propone que “[u]n lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia”, en donde “se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio” e “imperla la ley de lo ‘propio’” (2000 [1980]: 129). Esta noción podría reflejarse en algunas de las prácticas y maneras de interactuar que se han instalado entre las personas

³ En el apartado 1.2.1 propongo la noción de experimentación musical compartida, con la cual me refiero, a grandes rasgos, a maneras de experimentar enfocadas tanto en compartir junto a otras personas como en la exploración y el desarrollo de diversos materiales y dinámicas relacionadas al campo musical.

involucradas en la creación y realización de música instrumental escrita, en específico, aquellas en las que sus cualidades están preestablecidas y diferenciadas en roles, usualmente distanciados y distribuidos en quienes componen y quienes interpretan una pieza. Lo cual ha habitado, regresando a Certeau, “una configuración instantánea de posiciones” (Ibíd.), en la que cada quien se encuentra “situado en un sitio ‘propio’ y distinto” (Ibíd.), normalizando las maneras en las que se crea y se interactúa: cada quien desde su lugar, desde su rol, desde su molde, según lo esperado o habitado de cada uno —esto, así como lo que planteo a continuación, está vinculado con lo que he señalado como los moldes rígidos de lo convencional musical (ver 0.1 y 1.2.2)—.

Todo esto ha generado *moldes-lugares* de roles, interacciones y prácticas que excluyen la posibilidad de que las personas que participan se encuentren en el mismo sitio, refiriéndome tanto a que puedan practicar las distintas maneras de crear música —escuchar, imaginar, escribir, interpretar, transformar, etc.—, sin ser o sentirse menospreciadas por no tener la especialización esperada, como a que se impulse un encuentro y una relación: que ocurra una convivencia compartida, más que una coexistencia donde impere lo “propio”.⁴ Algunos de los factores que han contribuido a generar estos moldes-lugares son no valorar y no conocer otras maneras en las que puede ser y hacerse la música instrumental escrita más allá de la especialización habitual. Y, aunque es evidente que muchas creaciones dependen de personas que se especialicen en el desarrollo y el perfeccionamiento de habilidades técnicas, pienso que ésta ha sido una perspectiva predominante que ha continuado conteniendo las cualidades y potencias de la música y los músicos en varios contextos, amoldándolas a ciertas características, roles y prácticas predeterminadas.

⁴ En *Rengârenk* comencé a notar estos moldes y maneras de interactuar, especialmente al darme cuenta de los hábitos en mis maneras de hacer y relacionarme; por ejemplo, al no incluir a Val en algunos momentos de experimentación, ni en la toma de varias decisiones (ver 1.3).

¿De qué maneras podrían ampliarse esos moldes-lugares y cómo podrían ser? Aunque Certeau plantea los lugares como sitios que implican una indicación de estabilidad (cf. *Ibíd.*), éstos también son campos de potencias —quizás desconocidas, poco percibidas, o invisibilizadas—, para su experimentación y resignificación.⁵ ¿Resignificación en qué? De acuerdo con dicho autor, en espacios:

El espacio es un cruzamiento de movilidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. (...) A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio "propio".

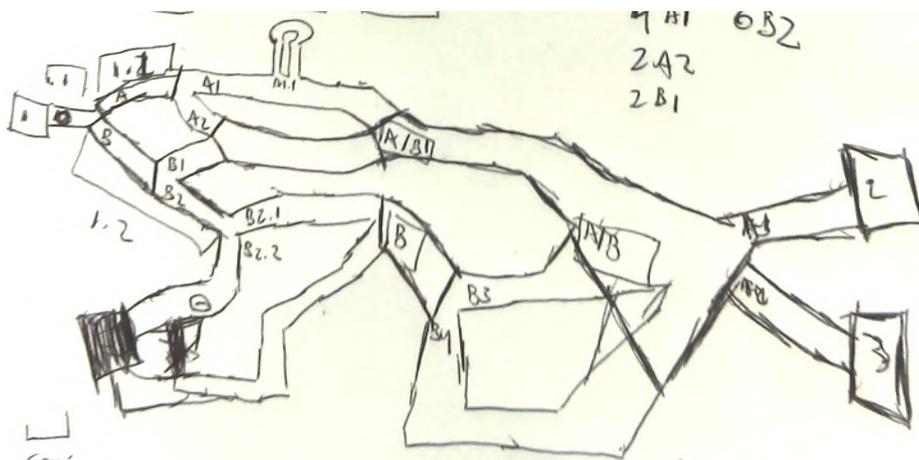
En suma, *el espacio es un lugar practicado* (Certeau, 2000 [1980]: 129).

Partiendo de esta propuesta, en las prácticas y maneras de interactuar recién planteadas, una resignificación de lugar a espacio podría suceder al desestabilizar los moldes que están habituados, ampliando y/o transformando las maneras de hacer y relacionarse, así como practicándolas, buscando entretejer sitios propios en comunes. Esto lo vinculo con la noción de espacios para la experimentación musical compartida, en donde la práctica de experimentar compartiendo, acordando entre los involucrados las maneras de relacionarse y crear, podría, no únicamente transformar los moldes-lugares recién mencionados, sino también, impulsar, tejer y continuar resignificando los espacios que se despliegan. Relacionando dichos

⁵ En el apartado 1.1.2 propongo algunas potencias de la resignificación, enfocándome en lo que podría desplegar la reconfiguración de los roles, sentidos y significados habituales tanto de los objetos como de las maneras de hacer y percibir a través de la experimentación. De igual manera, pienso que la resignificación de moldes-lugares en espacios podría potenciar que se impulsen y se amplíen diversas reflexiones, cuestionamientos, percepciones y procesos en relación a cómo podrían ser las cosas de otras maneras, cómo podríamos hacer de otras maneras, y qué (nos) podría ocurrir al hacer las cosas de otras maneras. Estas perspectivas se ampliaran tanto en el apartado 2.2 como en el apartado 3.1.

espacios con la noción propuesta por Certeau, serían éstos donde las personas podrían encontrarse y movilizarse en un sitio común, donde lo “propio” podría diluirse al compartir, donde podrían ocurrir inestabilidades, movilidades, cruces con otros, desplegando operaciones que lo animen, lo orienten, lo circunstancien, lo modifiquen, lo temporalicen, etc. En este sentido, al igual que Certeau plantea que las intervenciones de los caminantes transforman las calles en espacios (cf. *Ibíd.*), o que “la lectura es el espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos: un escrito” (*Ibíd.*), los espacios que propongo serían, en suma, procesos: procesos de experimentación musical compartida. Para seguir ampliando esta noción, a continuación compartiré las variedades de pasos que fueron tejiendo el espacio, el proceso, de *Claxofón*.

(puerquito de juguete, coche, bicicleta, camión y sax)—; 3) que las pistas de audio, además de estar conformadas por sonoridades de los diversos objetos, incluyan “atmósferas” de tránsito de ciudades, así como de carreteras y campos. Además de esto, también diseñé un mapa con distintas secciones, con varias rutas a recorrer.



Primer mapa de *Claxofón*, mayo 2018.

Respecto al mapa, le platicué la idea de que hubiera distintas rutas y que cada persona decidiera por dónde ir, pensándolo como el mapa de un juego conformado por diferentes zonas y planteándole que posiblemente algunas de éstas no tendrían escrita la secuencia específica de notas o acciones a interpretar linealmente, sino que tendrían distintos gestos o materiales para desarrollar y experimentar. En cuanto a las pistas, le comenté que pensaba hacer una para cada ruta y que me interesaba explorar cómo una obra que utiliza soporte fijo⁶ puede tener variantes en su realización, distintos caminos, ya que la mayoría de las piezas que conocía, en las que se utilizaba dicho medio, estaban conformadas por una o más secuencias de audio que eran reproducidas en el mismo orden y momento en todas sus

⁶ Aunque en este texto utilizaré el término “pistas de audio”, o simplemente “pistas”, durante el proceso lo intercambiaba frecuentemente por “electrónica” o por “soporte fijo”. Este último término lo utilizaba con la intención de diferenciarlo de la electrónica que se manipula en vivo.

interpretaciones, resultando de la misma manera: en un mismo camino.⁷ Por último, respecto a las tarjetas,⁸ le dije que eran ideas generales de cosas que me gustaría que sucedieran y que con algunas buscaba impulsar que las personas que quisieran tocar *Claxofón* realizaran experimentaciones con objetos y se involucraran en tomas de decisiones de lo que quisieran hacer e incluir durante la realización.⁹

Las aproximaciones a todos estos elementos reflejaban una búsqueda específica: que cada vez que *Claxofón* se realizara fuera distinta.¹⁰ Pero no únicamente por su forma, sino también por sus contenidos: que se llenara de experimentaciones y significados de las personas que la hacen su espacio, su proceso (ver 1.1.2, 2.2 y 3.1). Aunque ninguna realización de cualquier pieza es igual a otra, buscaba que en *Claxofón* las distinciones fueran reflejos de los gustos, las experimentaciones y las decisiones personales que cada persona quisiera involucrar: sus objetos, sus impulsos, sus escuchas, sus ocurrencias, etc. Lo que también implicaba un interés en que *Claxofón* se desplegara como un espacio para la experimentación musical.

⁷ Cuando Emma me preguntó por qué decidí usar soporte fijo en vez de procesos en vivo, respondí que no tenía conocimientos en programación y que me preocupaba que quedaran transiciones abruptas, añadiendo (con tono dudoso) que todavía me interesaba la direccionalidad que pudiera tener la pieza. Al dialogar respecto a la idea de tener una pista para cada ruta, también le dije que esto era una trampa, ya que, aunque sí habría distintos caminos, posibilitando que la creación resulte de distintas maneras, todos tendrían una dirección, un orden fijo.

⁸ Haber escrito las ideas en tarjetas influyó mucho en cómo desarrollamos *Claxofón*, volviendo a las tarjetas uno de los elementos más potentes de la partitura, ya que la mayoría de las secciones del mapa fueron conformadas por una tarjeta en la cual anotamos los elementos con los cuales experimentar (ver 2.2). De igual manera, esto también influyó en la última aproximación a la notación de *Rengârenk* y se retroalimentó de ésta (ver 1.3.3).

⁹ Por ejemplo, al hablar de la tarjeta de "cláxones diversos", le compartí mis cuestionamientos respecto a qué podría ser un posible claxon o resignificarse como uno, preguntándole qué era para él un claxon, a lo que respondió: "ahorita saco mis objetos, algunos pueden servir. Tengo algunas campanas, o este sonido que parece de bici pero era un yo-yo. Este a lo mejor ya es más abstracto porque ya sería un claxon muy agudo" (fragmento extraído del registro de nuestra primera sesión, realizada el 22 de mayo de 2018). Además de estos objetos, también me mostró las cañas de su fagot, así como una parte de una trompeta de juguete.

¹⁰ En el apartado 2.2 profundizaré en el desarrollo de los elementos recién planteados.

Al igual que sucedió en *Rengârenk*, compartir las ideas provocó espacios de diálogo (ver 1.2.1), práctica de gran importancia para impulsar y continuar tejiendo los espacios para la experimentación musical compartida, desde adentro, desde el proceso que ya estaba ocurriendo. Dicha práctica la relaciono con la noción de "enunciaciones peatonales" que plantea Certeau, proponiendo que "[e]l acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el *speech act* [el acto de habla]) es a la lengua o a los enunciados realizados" (2000 [1980]: 109-110):

Al nivel más elemental, hay en efecto una triple función "enunciativa": es un proceso de *apropiación* del sistema topográfico por parte del peatón (del mismo modo que el locutor se apropia y asume la lengua); es una realización espacial del lugar (del mismo modo que el acto de habla es una realización sonora de la lengua); en fin, implica *relaciones* entre posiciones diferenciadas, es decir "contratos" pragmáticos bajo la forma de movimientos (del mismo modo que la enunciación verbal es "alocución", "establece al otro delante" del locutor y pone en juego contratos entre locutores). El andar parece pues encontrar una primera definición como espacio de enunciación (Ibíd.: 110).

A través de este planteamiento se podría proponer el diálogo como una manera de practicar los andares con los que se recorren y tejen los espacios. Lo que me lleva a cuestionar y a reflexionar cómo estaba siendo nuestro diálogo, nuestro andar: qué sucedía y se reflejaba en éste, cómo se desarrolló nuestro proceso de apropiación y de realización del espacio, y cómo fueron nuestras relaciones, nuestros roles y acuerdos. En otras palabras: ¿cómo estábamos experimentando y compartiendo el proceso, el espacio?

Nuestro proceso inició con una interacción similar a la que se da entre compositor e intérprete cuando realizan una creación de manera colaborativa en la que cada uno está en su sitio propio, en su molde-lugar (ver 2.1.1). Esto se debió, en gran parte, a

que no nos conocíamos tanto y estábamos experimentando por primera vez cómo era compartir el uno con el otro. Además, muchas de las ideas iniciales de los elementos previamente planteados (mapa, pistas, tarjetas, objetos, etc.), así como las maneras en las que se las compartí, eran o parecían bastante determinantes tanto de lo que podría ocurrir en la creación como en nuestro proceso —lo que también me lleva a cuestionar cuál es el alcance de una idea y de las maneras en las que se propone para determinar cómo se va a desarrollar y conformar una creación, al igual que las relaciones en torno a ésta—. Sin embargo, desde la primera sesión hubo algunas cualidades en nuestras conversaciones que fueron volviéndose más presentes y potentes conforme avanzaba el proceso hasta llegar al punto de impulsar y modificar entre ambos, no sólo varias de las ideas iniciales, sino también, nuestras maneras de realizar, de apropiarnos de, y de relacionarnos en, el espacio que estábamos tejiendo —lo cual refleja las potencias de los lugares para resignificarse en espacios (ver 2.1.1)—. Algunas de las cualidades fueron estar dispuestos a escuchar y a dialogar nuestras perspectivas, experimentar las distintas propuestas, preguntarnos continuamente acerca de nuestro sentir sobre éstas, así como llegar a acuerdos y concesiones respecto a lo que queríamos hacer y cómo queríamos hacerlo.¹¹ Un ejemplo de esto sucedió en la primera sesión, al preguntarle cómo se sentía respecto a algunas de las ideas:

Emma: a mí me encanta. La cosa sería ver ya concretamente los detalles. (...) que haya gestos que se puedan desarrollar está chido. También si quieres poner algo completamente específico está chido, es otro tipo de trabajo que yo tengo que hacer: leer, estar limpiando, etc. (...) Tú siéntete con confianza de poner ya sea la una o la otra y lo vamos viendo (...).

¹¹ Relaciono estas cualidades con las perspectivas de John Cage respecto al diálogo (ver 1.2.1), especialmente en cuanto a la no-imposición de sentimientos y cómo esto posibilita el acceso a la apertura, al proceso. Como comentó Emma: “el simple hecho de que tú vengas y me preguntes, me integra al trabajo. Eso hace falta abrir con todos lo intérpretes” (fragmento extraído del registro de nuestra primera sesión, realizada el 22 de mayo de 2018).

Aldo: y, en ese sentido, ¿te gustaría también, mientras yo trabajo, pensar algo que a ti te gustaría incluir o, más bien, ya sobre lo que yo haga?

Emma: preferiría que mejor tú tomarás todo eso, me lo vayas mostrando y yo te puedo ir diciendo. (...) Si se me llega a ocurrir algo yo lo anoto (...) veme trayendo todas estas ideas y vamos viendo.¹²

En este diálogo sucedió algo que no esperaba: que Emma me dijera que prefería que yo llevara las ideas y que a partir de ahí las desarrolláramos. Posiblemente por la experiencia de *Rengârenk* —especialmente por las distintas imposiciones, descuidos y desconsideraciones que sucedieron (ver 1.3.2 y 1.3.3)—, pensé que esta vez sería mejor, más considerado o, incluso, más compartido, que los dos fuéramos desarrollando ideas de lo que nos gustaría hacer y las fuéramos conversando e integrando en la creación desde el inicio.¹³ Sin embargo, al reflexionar sobre el proceso, que Emma respondiera esto no fue algo negativo, ni tampoco implicó que fuera un proceso menos compartido. Fue un primer acuerdo que desplegó una manera inicial para comenzar a tejer nuestro espacio, lo cual también refleja la complejidad y porosidad de la relación entre los lugares y los espacios, así como de las relaciones entre personas. Recordando a Certeau, fue una de las operaciones que lo orientaron y lo circunstanciaron, pero que, al mismo tiempo, debido a las cualidades mutables del espacio y del andar, devendrían en transformaciones por las

¹² Fragmento extraído del registro de nuestra primera sesión, realizada el 22 de mayo de 2018. Todas las citas de Emmanuel y mías que aparecen en este capítulo las extraje de registros de las sesiones que compartimos entre mayo de 2018 y junio de 2019. En la experiencia de *Rengârenk* me di cuenta de que me hubiera gustado registrar todas las sesiones para revisarlas, motivo por el cual, tanto en *Claxofón* como en otras creaciones trabajadas desde entonces, registro todas las sesiones que puedo, consultando previamente a las personas con quienes las comparto.

¹³ El preguntarnos respecto a nuestro sentir y el trabajar a partir de esto, reflejaban, en mi caso, un proceso de transformación —de resignificación, de mudanza— tanto en mis prioridades como en mis maneras de hacer y relacionarme. Proceso en el cual le estaba dando mayor importancia, cuidado y atención a nuestras opiniones, sentires y acuerdos, así como a lo que esto pudiera desplegar, en vez de conservar ideas predeterminadas, amoldadas, de cómo debe ser y debemos hacer la creación.

contigüidades sucesivas: por lo que impulsaba nuestro experimentar compartiendo, lo que uno proponía y el otro respondía, por nuestras variedades de pasos. A su vez, esto me hace recordar un momento en cual John Cage habla sobre sus colaboraciones con Merce Cunningham y de su búsqueda común por la autonomía, planteando que, aunque no llegaron a ella en el primer intento, más adelante, convinieron en reconocer tanto a la danza como a la música el derecho al espacio: de compartir el mismo tiempo, de la posibilidad de simultaneidad, sin imposición de una u otra parte. Por lo cual, Cage coincide con Daniel Charles cuando le pregunta si el diálogo es, ante todo, espacio (cf. 2007 [1976]: 200-203).

A partir de estos primeros pasos fue que comenzamos a tejer el proceso de *Claxofón*, nuestro espacio para la experimentación musical compartida. Sin embargo, ¿qué implicaciones podrían tener los siguientes pasos? Por ejemplo, el desarrollar las ideas y los materiales e integrarlos en una partitura, o el proceso de prueba, montaje y realización de la creación. ¿Qué tanto podríamos distanciarnos de replicar los moldes-lugares planteados (y otros) al crear y utilizar un dispositivo que suele operar determinando roles, acciones, procedimientos y, en muchos casos, finalidades? ¿De qué maneras la partitura podría desplegarse como un espacio para la experimentación musical compartida?

2.2 Hacia un espacio transformable: lo que compone *Claxofón*

La mejor —y la única— forma de dejar que alguien sea lo que es, la mejor forma de pensar en él y, por lo tanto, en el prójimo, es dejarlo pensarse a sí mismo en sus propios términos. Como esto es difícil, y como es imposible ponerse uno mismo a pensar al otro en los términos del otro, no queda más alternativa que dejar espacio alrededor de cada uno. Que cuidarse, en la medida de lo posible, de formularse ideas sobre lo que cada uno debería hacer o abstenerse de hacer. Que esforzarse por apreciar, tanto como se pueda, todo lo que el prójimo hace, hasta la más mínima de sus acciones. (...) No imponer nada. Dejar ser.

John Cage

2.2.1 Partitura: reflexiones iniciales respecto a la fijación de objetos y al despliegue de procesos

¿Qué son las partituras? ¿Cómo operan? ¿Qué se puede impulsar a través de éstas? Las partituras pueden tener distintas cualidades, formatos y maneras de operar. A grandes rasgos, podrían considerarse objetos-marcos que involucran imaginarios, decisiones, indicaciones, propuestas y/o materiales que define su creador (o creadores) para que se realice o suceda algo. A su vez, estos aspectos involucran diversas cualidades que podrían encontrarse en un rango amplio entre dos aproximaciones: por un lado, aquellas con las que se fijan resultados precisos, especificados detalladamente en la partitura, con el objetivo de que las realizaciones sucedan siempre de maneras similares; por otro lado, aquellas con las que se anotan posibilidades, indicaciones y/o propuestas, buscando impulsar realizaciones distintas, según las lecturas y decisiones de quienes las realicen, así como lo que pueda suceder en cada situación. Como propone James Saunders: “[l]a notación varía considerablemente en la manera en la que prescribe acciones y resultados. Mientras que algunos enfoques tienden hacia la precisión y la especificación de eventos con gran detalle, otros presentan campos generalizados de posibilidad”

(2013). Esto también podría relacionarse con lo que John Cage denominaba *músicas-objeto* y *músicas-proceso*:

[Las músicas-objeto] [s]ubordinan los sonidos a la voluntad de los compositores. Pero para que los sonidos obedezcan, es preciso que los haya. Y están allí. Me interesa más el hecho de que estén allí que la voluntad de los compositores. El "sentido" no me interesa. En una música-proceso no hay "sentido" alguno. (...) a los sonidos los tiene sin cuidado el problema de saber si tienen un sentido o si se les priva de éste. (...) *Son*, y esto les basta. A mí también (2007 [1976]: 184).

Aproximadamente a partir de los años cincuenta, la práctica compositiva de Cage estuvo enfocada en el despliegue de músicas-proceso en las cuales no hubiera imposiciones de los hábitos y sentidos que pudiera tener como compositor.¹ Buscó distanciarse de fijar moldes replicables que determinaran cómo deben resultar y experimentarse las creaciones y los sonidos, del "carácter de objeto de una obra completamente anotada" (Carrasco, 2018: 211), impulsando que fueran y ocurrieran de distintas maneras, según las lecturas, procesos y realizaciones que cada persona hiciera (ver 0.2 y 3.1).² Esto lo desarrolló principalmente por medio del azar y la indeterminación que impulsaba a través de sus partituras, incitando procesos que

¹ Como plantea Nicolás Carrasco: "el individuo Cage buscaba soltarse del sujeto compositivo inmanente a la obra, de modo que este no se viera limitado por los hábitos y costumbres musicales del primero. Tal decisión en ningún caso podría ser comprendida como una renuncia, sino como un espaciamiento, una puesta a distancia; tampoco como una puesta en libertad respecto a una opresión o control. El sujeto compositivo, interno a la obra, deja de ser un calco de la forma del individuo compositor, quien se contenta con iniciar un proceso cuyo resultado le es desconocido" (2018: 188).

² Vinculo esto con la siguiente conversación entre Cage y Daniel Charles:
"D.C.—(...) muchas obras firmadas por John Cage han dado origen a realizaciones que difieren por completo según los intérpretes. Con usted, el intérprete se convierte en compositor.
J.C.—Sí. Y el público puede transformarse en el intérprete.
D.C.—¿Y en qué se convierte el compositor?
J.C.—En oyente. Se pone a escuchar" (Cage, 2007 [1976]: 153).

tendían hacia lo que Saunders plantea como “campos generalizados de posibilidad”, los cuales, a su vez, posibilitaban el despliegue de músicas que Cage consideraba flexibles (cf. Cage 2007 [1976]: 114-115).³ Asimismo, esto está estrechamente relacionado a otra manera que le permitía a Cage distanciarse de sus hábitos, que era la colaboración y el involucramiento de otras personas en los procesos creativos: “[e]l trabajo en equipo siempre me apasionó. Es una manera, que concuerda con la exigencias del azar, de liquidar las costumbres del yo. Cuanto más se multiplican los yo, más probabilidades hay de no tener ninguno” (Cage, 2007 [1976]: 172).

Relacionando las perspectivas de Cage y Saunders, se podrían considerar las músicas-objeto como aquellas en las que se especifican los resultados de los eventos con gran detalle, prescribiendo la creación de un objeto que siempre tiene características similares, sin nunca llegar a ser idéntico, ya que ninguna realización musical es igual a otra y la única manera de escuchar exactamente el mismo objeto sería con una grabación.⁴ Y, a las músicas-proceso, como aquellas que surgen al explorar campos generalizados de posibilidad que impulsen el despliegue de procesos en los cuales se posibilita el involucramiento de otras ocurrencias, según lo que suceda en cada situación y lo que cada persona decida incluir en su realización.

³ Respecto a las flexibilidades e inflexibilidades de la música, Cage plantea: “(...) me parece difícil que, en lo futuro, se pueda creer ciegamente en una música inflexible. Esto no significa que la música fija, determinada, deba dejar de existir. Lo que ya no podrá existir será la credulidad obtusa en todo lo que no es flexible. Toda la seriedad que consagramos, en la época de la ‘gran música’, a la construcción de edificios inflexibles, podemos transferirla ahora, sin perjuicio alguno, a otras tareas. (...) Sucede que en el tiempo de las músicas fijas, determinadas, era preciso firmar la más mínima partitura, porque eso daba acceso al músico al mundo de tal, o al universo poético de cual. La partitura era un signo exterior de riqueza, una prenda de prestigio. (...) Todo el mundo tiene derecho a su música, la que cada uno elija para sí, ¡y sea o no sea compositor! Y cada uno debe tener posibilidad de vivir como le convenga” (2007 [1976]: 114-115).

⁴ Como Cage señala, la grabación también podría convertir cualquier música-proceso en una música-objeto: “[c]ualquiera de mis músicas indeterminadas, si se la registra, se convierte en un objeto a partir del momento en que alguien la escucha y sabe que podrá escucharla de nuevo” (2007 [1976]: 89-90).

¿De qué maneras opera la partitura de *Claxofón*? ¿Cuáles son sus generalidades y sus especificidades? ¿Qué objetos fija y qué procesos despliega? En otras palabras, ¿cómo es que está compuesta y, a su vez, qué se podría componer a partir de ésta? A continuación plantearé, a grandes rasgos, los contenidos de la versión más reciente de la partitura,⁵ con el objetivo de tener un soporte que permita profundizar en el proceso a través del cual Emma y yo fuimos desarrollando las cualidades de los distintos aspectos que conforman a *Claxofón*, así como en lo que éstos podrían a su vez conformar, potenciar, limitar o, incluso, transformar.

Dicha versión la revisamos y rediseñamos entre Emma y yo en mayo y junio de 2019 y está conformada por 33 páginas. La primera y la última página son la portada y la contraportada. De la página 2 a la 8 se encuentra información general acerca de los impulsos y las búsquedas de *Claxofón*, así como de los elementos y dinámicas que se proponen para su realización: mapa con las secciones y rutas posibles, pistas de audio, juguetes, anexos y transformabilidad. Las páginas 9 a 23 son las 14 secciones escritas de *Claxofón* (O, A, A1, A2, B, B1, B2, B3, C, D, E, E1, E2 y F) y cada página está conformada por una de las 15 tarjetas que se encuentran en la siguiente hoja — la sección C tiene dos tarjetas—. Por último, de la página 24 a la 32 se encuentra una sección denominada “anexos”, la cual diseñamos con la intención de que *Claxofón* pudiera ser realizada con otros instrumentos, incluyendo en ésta las tarjetas de las tres secciones compuestas originalmente para saxofón (A, C, y D) re-escritas sin transposición y con otras técnicas posibles, así como varias descripciones, sugerencias y enlaces a videos de los multifónicos y las técnicas extendidas que se utilizan en el sax, los cuales podrían servir como referencia para explorar sonoridades similares en otros instrumentos u objetos.

⁵ Dicha versión puede ser consultada y descargada a través del siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/claxofon-emc/>

O Claxofón

Alta Lumbana
Emanuel Urdinola
2018-2019

despertando

Hecho de tubos de galleta conchada, galleta, etc.
Cada tubo es un instrumento: clarinet, trompa y variedad de cuerdas.
Cada tubo tiene...

Lumbana Urdinola - Claxofón 2018-2019

A

0:00 0:04 0:14

0:30 0:36 0:40 0:46 0:50

0:54 1:00 1:10 1:14

1:18 1:22 1:30 1:34 1:38

1:42 1:50 1:54 2:00 2:06 2:10

2:14 2:18 2:26 2:30 2:34 2:38

2:42 2:46 2:54 3:00 3:04 3:10

Lumbana Urdinola - Claxofón 2018-2019

A1

0:00 0:04 0:12 0:16

0:24 0:28 0:30 0:32 0:40 0:44

0:52 0:54 1:00 1:06

1:14 1:18 1:24 1:34 1:38

1:42 1:46 1:54 2:00 2:06 2:10

Lumbana Urdinola - Claxofón 2018-2019

A2

0:00 0:04 0:12

escucha

¿qué te provoca esta sección?

explora

Lumbana Urdinola - Claxofón 2018-2019

B

0:00

escucha

mézclate

sé uno mismo con el espacio

Lumbana Urdinola - Claxofón 2018-2019

B1

0:00

escucha

reacciona

reaccional

reaccional!

reaccional!!!

reaccional!!!!

reaccional!!!!!!

reaccional!!!!!!!

Lumbana Urdinola - Claxofón 2018-2019

B2 entiende el ruido y juega con él (música predominantemente)

transforma

o i

espacio...

Lumbana Urdinola - Claxofón 2018-2019

B3 entiende el ruido y juega con él (música predominantemente)

s t r a

s t i a

e l a o...

s p e i

a p e c

Lumbana Urdinola - Claxofón 2018-2019

C

0:00

escucha...

0:12

0:24 0:30

0:36 0:42 0:50 0:54

0:58 1:00 1:06 1:14

Lumbana Urdinola - Claxofón 2018-2019

C

1:00 1:12 1:18

1:24 1:30 1:34 1:38

1:42 1:46 1:54 2:00 2:06 2:10

reaccional reaccional reaccional reaccional reaccional

reaccional reaccional reaccional reaccional reaccional

Lumbana Urdinola - Claxofón 2018-2019

D

0:00 0:04 0:10 0:14 0:20 0:24 0:30 0:34 0:40 0:44 0:50 0:54 0:58 1:00 1:04 1:10 1:14 1:20 1:24 1:30 1:34 1:40 1:44 1:50 1:54 2:00 2:04 2:10 2:14 2:20 2:24 2:30 2:34 2:40 2:44 2:50 2:54 3:00 3:04 3:10 3:14 3:20 3:24 3:30 3:34 3:40 3:44 3:50 3:54 4:00

Lumbana Urdinola - Claxofón 2018-2019

E

0:00

lluvia

Lumbana Urdinola - Claxofón 2018-2019

E1

0:00

juega

Lumbana Urdinola - Claxofón 2018-2019

E2

0:00

juega

provoca

o b l i c o

a j u g a r

o g i t n o c

Lumbana Urdinola - Claxofón 2018-2019

F

0:00

disfruta

escucha

reaccional!

amrofsnart

claxofón

ex plo

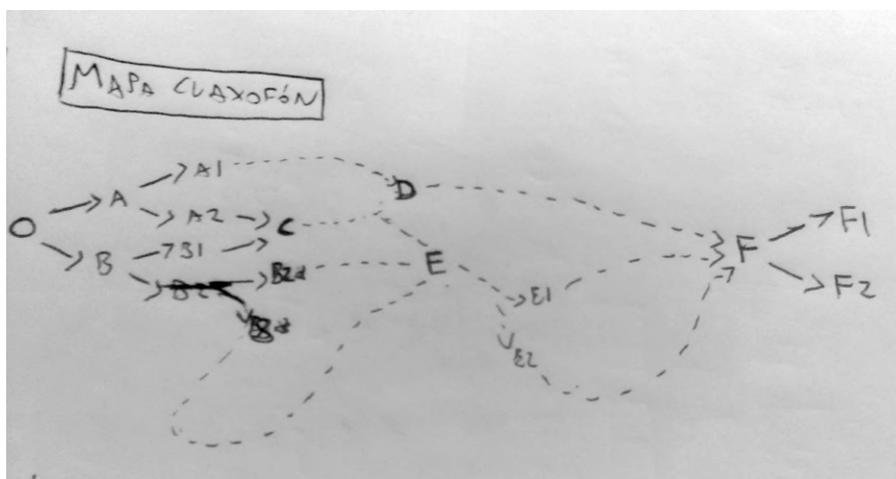
m é z c l a t e

Lumbana Urdinola - Claxofón 2018-2019

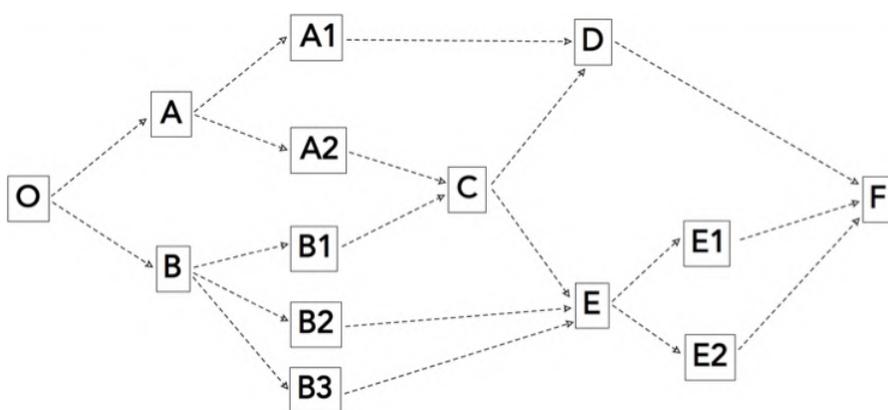
Tarjetas de la versión más reciente de Claxofón, mayo-junio 2019.

2.2.2 Mapeo, espacios y fijaciones

El proceso de creación de *Claxofón* tuvo distintas dinámicas. En un inicio, a partir del acuerdo que hicimos de que trabajara materiales y se los llevara a Emma para verlos juntos (ver 2.1.2), comencé a pensar ideas generales de las distintas secciones, las cuales en ese entonces eran 16, ya que había dos más (F1 y F2) que en la versión más reciente, como se puede notar al comparar los siguientes mapas.⁶



Segunda versión del mapa de *Claxofón*, mayo 2018.



Versión más reciente del mapa de *Claxofón*, octubre 2018.

⁶ Las secciones F1 y F2 estaban pensadas para tener dos finales alternativos: uno relajado y otro agitado. Al final los descarté para dejar el final abierto a las ideas de cada persona.

Un aspecto que influyó en las cualidades de cada sección fue que el mapa lo desarrollé pensándolo, a grandes rasgos, en tres partes, en tres grupos de espacios distintos: en el primero, se encontrarían los espacios-ciudad; en el segundo, los espacios-campo; y, en el tercero, los espacios-intermedios entre los dos anteriores. A su vez, esto me llevó a imaginar las pistas de audio⁷ como una suerte de “escenografías sonoras” del espacio, las cuales estarían conformadas por grabaciones de distintos lugares y de diversos objetos específicos con la intención de utilizarlas a manera de provocaciones para generar interacciones con las personas que realicen *Claxofón*. Los espacios recién mencionados iniciaban después de la bifurcación de la sección O en las secciones A y B. Consideré como espacios-ciudad las secciones A, A1, D y F, espacios urbanos cuyas pistas estarían conformadas principalmente por sonoridades de cláxones y vehículos, así como por ambientes de tránsito con distintos grados de tensión y distensión. Por otro lado, las secciones B, B2, E, E1 y E2 las pensé como los espacios-campo, espacios rurales que tendrían pistas compuestas por sonoridades de carreteras, del campo y del bosque. Por último, consideré como espacios-intermedios las secciones A2, B1 y C, cuyas pistas relacionarían elementos sonoros de los dos anteriores; y la sección B3 la imaginé como un espacio distanciado, un espacio de juego y escape, motivo por el cual no tiene pista, aunque en la partitura se anota la opción de hacerle una.

Las primeras secciones que comencé a desarrollar fueron las de la ruta superior del mapa (O, A, A1, D y F), es decir, la ruta que incluye todos los espacios-ciudad, misma que exploramos durante nuestra segunda sesión, realizada el 13 de junio de 2018. Como se puede ver al consultar la primera versión de las tarjetas de dicha

⁷ Hay 12 secciones que tienen pista de audio —O y B3 no tienen—, las versiones más recientes de las pistas pueden consultarse y descargarse a través del siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/claxofon-emc/>

ruta,⁸ en general todas estaban bastante definidas en su estructura y en las acciones a realizar. No obstante, mientras que algunos fragmentos tendían hacia la especificidad de sus cualidades, principalmente en cuanto a alturas, ritmos y técnicas —por ejemplo, las líneas melódicas en A, D y F—, otros tendían más hacia la generalidad o dejaban aspectos sin precisar. Esto último se debía, en algunos casos, a que me interesaba que probáramos varias opciones antes de definirlos, y, en otros, que al estar así podrían ser realizados de diversas maneras según lo que cada persona quisiera hacer en cada situación, por ejemplo: la manera de desarrollar el “Despertando” de la tarjeta O; los multifónicos específicos y el tipo de texturas ruidosas y ruidos de exasperación de la A; las maneras de usar el radio y mezclarse en A1; o, el tipo de sonidos graves de la D. Pensando en las perspectivas de Cage, podrían ser aspectos que impulsen procesos en los que las personas involucren sus ideas y la música se flexibilice. Sin embargo, ¿realmente qué tanto podrían flexibilizarla? ¿No seguían siendo aspectos bastante específicos a pesar de sus generalidades? Lo que también me lleva a cuestionar: ¿qué tanto podría haber de especificidad en la generalidad y viceversa?

En ese entonces las pistas de audio aún no estaban separadas por sección, motivo por el cual probamos una pista que comenzaba a sonar en la sección A y terminaba en la D, ya que la sección O la desarrollé sin pista y aún no hacía la parte correspondiente a la sección F —esto se refleja en que la cuenta cronométrica es continua entre todas las tarjetas de la primera versión—. Las sonoridades de dichas secciones eran casi iguales a las de las versiones más recientes de las pistas y estaban conformadas principalmente por grabaciones de distintos lugares de la Ciudad de México —calles transitadas, desplazamientos en coche, tráfico caótico,

⁸ Dichas versiones de las tarjetas pueden consultarse a través del siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/claxofon-tarjetas-v1/>

entre otras—, así como por sonidos de objetos que grabé tanto con Emma como por mi cuenta, o que extraje de librerías de sonidos, por ejemplo: sonidos del sax y de otros objetos con los que experimentamos durante la primera sesión (aire, multifónicos, texturas con la caña, cornetas, etc.);⁹ sonidos de coche (intermitentes, alarmas, motor, frenos, limpiadores, claxon, etc.); y sonidos de otros vehículos y de “cláxones diversos” (campanas de bici, sirenas de ambulancias y patrullas, alarmas, instrumentos de viento, entre otros), los cuales, más adelante, contribuirían a que pensáramos en todos los elementos como juguetes. Posiblemente la pista de la sección A, al tener un menor grado de procesamiento sonoro, es la que refleja de manera más clara las sonoridades de un espacio-ciudad, a diferencia de la sección A1, la cual cada vez tiene más procesamientos digitales; o de la D, en la cual prácticamente todos los sonidos están procesados, principalmente transformando la afinación y estirando varias de las grabaciones de los cláxones y del saxofón.¹⁰

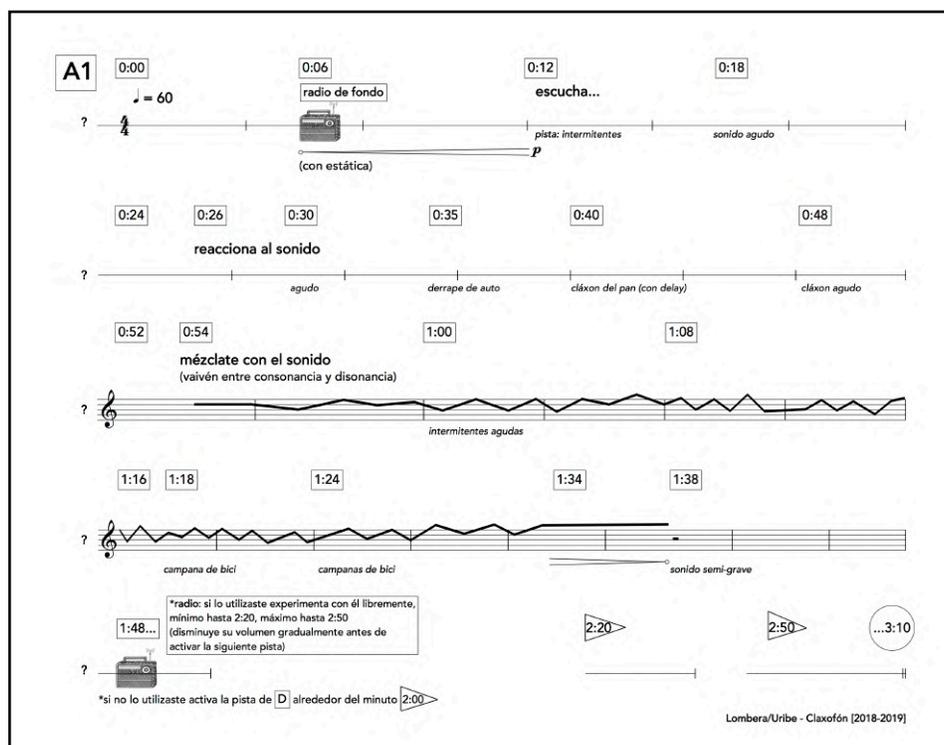
⁹ Todos los sonidos de saxofón que aparecen en las pistas fueron extraídos de registros de nuestras sesiones. Varios surgieron desde la primera sesión, en la cual conversamos y experimentamos algunas posibilidades sonoras y técnicas del sax, así como de lo que le gusta hacer a Emma con su instrumento. Esto lo llevó a compartirme tanto algunas de las preparaciones e intervenciones que le hace al sax con objetos (utilizar un globo cortado como boquilla, hacer fricción con una copa metálica en la campana, percutir el sax con distintos objetos, meter objetos en la campana y agitarla, entre otros) como algunas de las técnicas extendidas que le gusta tocar (juegos de texturas con la caña, multifónicos, tocar sin boquilla para dar mayor resonancia a la voz o al aire, texturas ruidosas caóticas, cantar o hablar tocando al mismo tiempo, entre otras).

¹⁰ Andy Keep propone que hay tres niveles de interacción en la modelación del sonido (*sound-shaping*) de la instrumentalización de objetos (ver 1.1.1): facilitar (*facilitate*), influenciar (*influence*) e imponer (*impose*) (cf. 2009: 119-121). A continuación describiré cada nivel ejemplificándolos con algunas experimentaciones de *Claxofón*. Con “facilitar” Keep se refiere a excitar o activar neutralmente el sonido de un objeto, por ejemplo, al activar las intermitentes o los limpiadores de un coche, o al sonar una campana de bici. Por otro lado, “influenciar” involucra modificar los sonidos de los objetos utilizando los parámetros o controles disponibles, como al manipular el sonido del motor de un coche con el acelerador o al hacer fricción con una copa metálica en la campana del sax. Por último, “imponer” implica transformar las sonoridades desde afuera del objeto, sin manipularlo directamente, por ejemplo, al procesarlo digitalmente con efectos de *delay*, *reverb*, *paneo*, entre otros, como ocurre con la mayoría de los archivos de audio utilizados en las pistas.

Además de las experimentaciones físicas realizadas con los objetos para grabar sus sonidos, las exploraciones digitales hechas con los registros de audio podrían ser otros modos de experimentación musical con objetos, especialmente al considerar cada archivo de audio como un objeto que puede ser manipulado y procesado, incluso para ir conformando otros. Esto lo vinculo con las perspectivas de la instrumentalización, la escucha y la resignificación planteadas en el capítulo anterior (ver 1.1), ya que refleja la "emancipación de todos los sonidos" propuesta por Andy Keep, en la que cualquier sonido y objeto podría contribuir a la experiencia musical, lo cual, a su vez, podría ampliar las maneras de experimentar (con) los objetos y espacios al escuchar la diversidad de sonoridades del mundo y resignificarlas en experiencias musicales. Sin embargo, pienso que las pistas que se conforman a partir de estas experimentaciones son, no únicamente nuevos objetos, sino también, músicas-objeto en sí mismas. Son registros fijos que podrían instrumentalizarse si se encuentran maneras de tocarlos, manipularlos y experimentar con ellos para volverlos procesos. De lo contrario, el carácter de objeto de las pistas podría provocar que *Claxofón* también tienda a ser una música-objeto con una forma y un contenido replicable y poco flexible, a pesar de sus generalidades.

Mientras experimentábamos durante la sesión surgieron distintas ideas que fuimos dialogando y que nos llevaron a transformar y, en algunos casos, a especificar a detalle varios de los aspectos de dichas secciones, lo cual se refleja en la versión más reciente de la partitura. Por ejemplo, en la tarjeta O vimos que el tiempo total anotado (39 segundos) era corto para nosotros por lo que preferimos dejarlo sin definir y también anotamos que se utilice el sax sin boquilla para que los ruidos tengan más resonancia. De igual manera, en la tarjeta A fuimos determinando varias de las técnicas a utilizar, aunque acordamos que no especificaríamos los multifónicos, por lo que Emma diseñó los diagramas vacíos para que cada

saxofonista anote los suyos.¹¹ Sin embargo, algo distinto sucedió con la sección A1, ya que en ésta le pedí a Emma que escuchara la pista y experimentara reaccionando a lo que le provocara para conocer qué se le ocurría y acordar qué quisiéramos incluir, lo que impulsó varias ideas que nos gustaron pero que preferimos no definir en el momento, para seguir explorando. Más adelante, esto me llevó a proponerle las indicaciones de "escucha...", "reacciona al sonido" y "mézclate con el sonido" que aparecen en la versión más reciente, lo cual no tuvimos razón para modificar, ya que posibilitaba que se pudieran incluir distintas ideas en cada realización. Recordando a Saunders, dichas indicaciones eran acciones específicas que podrían potenciar campos generalizados de posibilidad, al involucrar tanto la escucha como las reacciones de cada realizador, sin fijar una manera determinada de resultar.¹²



Tarjeta A1 de la versión más reciente de *Claxofón*, mayo-junio 2019.

¹¹ Emma también hizo la mayoría de las notaciones gráficas que aparecen en las tarjetas A, C y D.

¹² En esta tarjeta también acordamos incluir algunos de los eventos sonoros de la pista a manera de guías o referentes, mismos que están anotados debajo de cada sistema.

A diferencia de lo que sucedió con la tarjeta A1, en la tarjeta D las modificaciones tendieron hacia la fijación de acciones con resultados específicos a partir de nuestras experimentaciones. Por ejemplo, la acción de tocar con los dientes en la caña, la cual sucedió por "error", cuando Emma continuó tocando siguiendo la indicación de "mézclate con la textura..." de la A1 mientras escuchaba la pista de la D.¹³ Al hacer otra prueba, la sonoridad de dicha acción lo llevó a experimentar haciendo fricción con una copa de metal en la campana del sax, mezclando ambas sonoridades, lo cual también nos gustó y acordamos anotar en la partitura. Otras de las acciones que probamos y fijamos fueron los ruidos guturales sin boquilla y la fricción con aire aumentando la presión, además de que esta última acción la grabamos para incorporarla en la parte final de la pista de audio de dicha sección.

Tarjeta D de la versión más reciente de *Claxofón*, mayo-junio 2019.

¹³ Al dialogar sobre dicha técnica también acordamos la manera de diseñar la "notación de caña" que aparece en la versión más reciente, indicando con una línea los cambios de posición de los dientes sobre la caña para producir sonidos que variaran entre agudos (arriba) y "graves" (abajo).

Al final de la sesión le pregunté a Emma cómo se sentía respecto a lo que habíamos probado,¹⁴ a lo que respondió: “me parece bastante bien, y para mí es increíble que me des tanta libertad, eso siempre es muy grato”.¹⁵ Le comenté que en algunos momentos no sabía si se estaba sintiendo bien de que no hubiera aspectos tan definidos o si prefería que hubiera más material específico, a lo que me respondió:

También uno se acostumbra a estar del lado del intérprete y sí es como “dame material”, pero si la forma de trabajo es distinta también está chido. Más bien, se convierte como en detonante, como “está esta cosa, pues tú de lo que tienes a ver qué sale” (...) requiere un poco más de involucramiento, que es lo que casi siempre se deja de lado.¹⁶

Reflexionando acerca de estos planteamientos y de las maneras en las que experimentamos, pienso en dos asuntos relacionados. Por un lado, que lo que Emma menciona acerca de la costumbre del intérprete, así como del involucramiento que casi siempre se deja de lado, apunta a los moldes-lugares que traté previamente (ver 2.1.1) y a lo que frecuentemente implican las partituras finalizadas, especialmente, en el caso de las músicas-objeto: no únicamente fijan los procedimientos y, en muchos casos, los resultados esperados, sino que también determinan y delimitan tanto las formas de interacción entre compositores e instrumentistas, si es que las hay, como las cualidades de la aproximación de estos últimos a la creación en general. Todo esto obstaculiza que las personas se involucren en procesos, en espacios, de experimentación musical compartida en los cuales pueda haber, recordando a Certeau, cruzamientos de movi­lidades, a través

¹⁴ A través del siguiente enlace se puede escuchar un registro editado que combina algunas de las experimentaciones que hicimos de las secciones O, A, A1 y D durante la segunda sesión, realizada el 13 de junio de 2018: <https://aldolombera.wordpress.com/claxofon-proceso-1/>

¹⁵ Fragmento extraído del registro de nuestra segunda sesión, realizada el 13 de junio de 2018.

¹⁶ *Ibíd.*

de los cuales se desplieguen diversas ocurrencias, incluyendo transformaciones o acuerdos de las ideas (ver 2.1.1). Un espacio en el que las personas se puedan relacionar practicándolo y tejiéndolo de manera común.

Por otro lado, aunque en nuestro proceso estábamos distanciándonos poco a poco de los moldes-lugares, impulsando dinámicas que nos permitían relacionarnos y experimentar juntos para acordar qué queríamos hacer, estábamos desarrollando una creación que no parecía permitir que otras personas hicieran lo mismo, o no con posibilidades amplias como las nuestras, al fijar elementos que tienden más hacia la especificidad de resultados que hacia el impulso de procesos. En otras palabras, estábamos replicando varios aspectos de los moldes-lugares que determinaban tanto que la creación tendiera hacia una música-objeto como los modos y momentos en los que las personas podrían involucrar sus ideas, dificultando el despliegue de nuevas experimentaciones, involucramientos, procesos y ocurrencias.

Todo esto me lleva a reflexionar sobre las potencias de las partituras para impulsar y delimitar las maneras de experimentación, interacción e involucramiento. Siendo, al menos en el caso de la música instrumental escrita, el dispositivo, el objeto, que podría determinar con mayor firmeza lo que está permitido y lo que está prohibido, incluyendo el reforzamiento y la normalización de los moldes-lugares o el distanciamiento de éstos. Habiendo dicho esto, cuestiono, ¿qué podría posibilitar que hayamos conservado tarjetas con un alto grado de especificidad? Pero, también, ¿cómo podríamos hacer que un objeto como la partitura despliegue un espacio para experimentar y compartir que posibilite que las personas integren sus ideas como prefieran? Pensando en los planteamientos de Cage respecto al diálogo (ver 1.2.1), ¿de qué maneras sería posible que una partitura tienda más hacia el diálogo que hacia la comunicación, que sea un proceso y no un objeto?

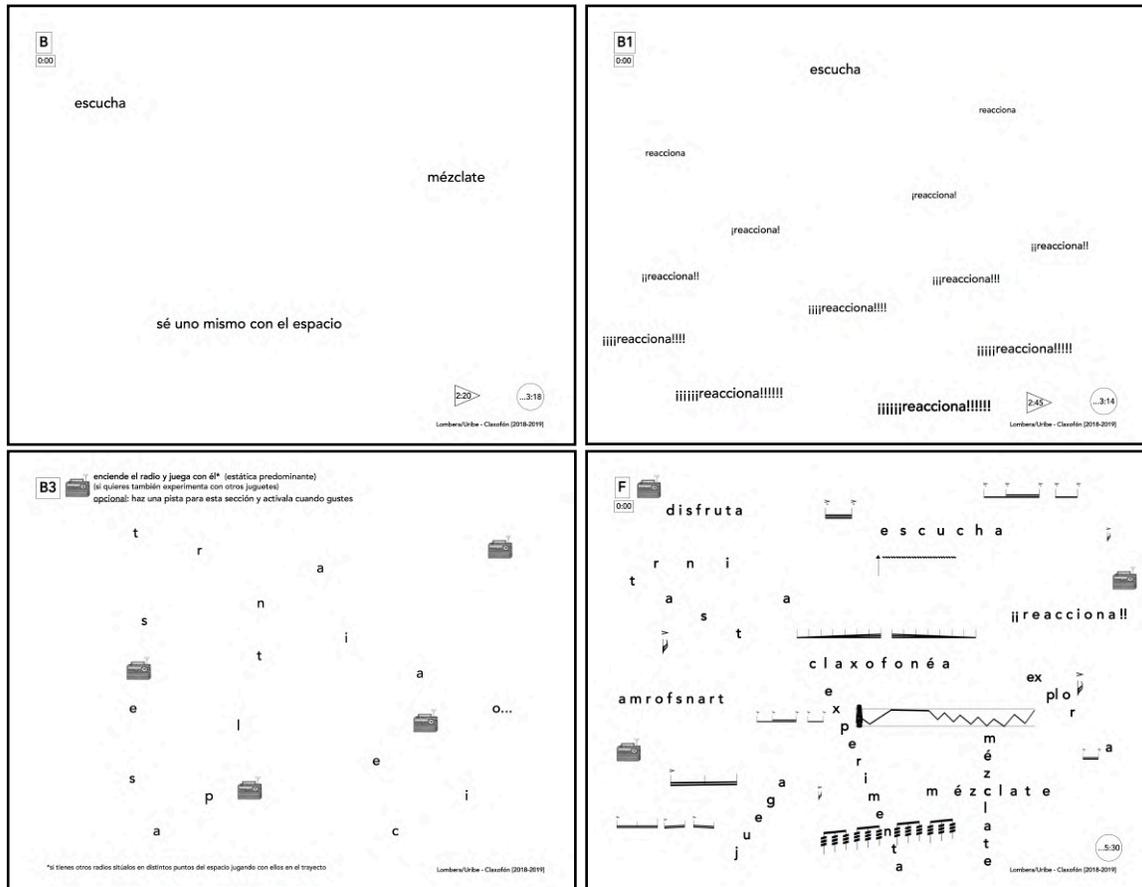
2.2.3 Despliegue de procesos y accesibilidad

Las primeras experimentaciones que realizamos afectaron la manera en la que desarrollé las siguientes secciones de la partitura, debido, especialmente, a las interacciones y dinámicas que se impulsaron al dejar varios aspectos sin especificar e irlos probando con Emma, posibilitando que nos involucráramos más y que surgieran ideas al escuchar y reaccionar a las pistas, como sucedió principalmente en las secciones A1 y D recién planteadas. Esto me llevó a diseñar la mayoría de las siguientes tarjetas (A2, B, B1, B2, B3, C, E, E1, E2), así como a rediseñar la tarjeta F, utilizando principalmente indicaciones verbales con las cuales buscaba impulsar procesos enfocados en escuchar, reaccionar e interactuar con las pistas y/o en experimentar con el espacio y los radios, similar a lo que sucede en la tarjeta A1.¹⁷

Como se puede ver en la partitura y en las siguientes imágenes, algunas de las indicaciones que aparecen en dichas tarjetas son: "escucha", "explora", "mézclate", "¡¡reacciona!!", "enciende el radio y juega con él", "transforma el espacio", "transita el espacio", "dialoga con el sonido", "juega", y "experimenta", entre otras. Indicaciones que, como propuse en el apartado anterior al hablar de la tarjeta A1, fijan acciones específicas que no tienen una forma determinada de leerse, realizarse, ni resultar (ver 3.1). Las cuales podrían desplegar procesos que impulsen distintas maneras de experimentar en cada ocasión, incluyendo las ideas y decisiones de cada persona, en vez de replicar los resultados específicos que nosotros anotáramos en la partitura, distanciando a *Claxofón* de un carácter de objeto.¹⁸

¹⁷ A excepción de las tarjetas de la sección C, en las cuales se mezclan varios tipos de notaciones.

¹⁸ Estas aproximaciones a la notación también me hacen pensar en algunas perspectivas de varios creadores vinculados a la música experimental (ver 0.2 y 0.3). Por ejemplo, cuando Daniel Charles le pregunta a Cage el por qué de la frecuente ambigüedad de sus notaciones, Cage contesta: "[m]e fijé por tarea la de abrir la personalidad. También quiero abrir la obra para que se la pueda



Tarjetas B, B1, B3 y F de la versión más reciente de *Claxofón*, mayo-junio 2019.

En cuanto a las pistas de audio, pienso que las 12 pistas de *Claxofón* tienen cualidades con las cuales se podría interactuar sin necesidad de seguir una secuencia de acciones específicas, considerándolas provocaciones o estímulos sonoros, como mencioné anteriormente.

interpretar en varias formas” (2007 [1976]: 62). O, en algunas de las razones que llevaron a Earle Brown a involucrarse en distintos procesos como la forma abierta y la movilidad, lo cual impulsó “la inclusión consciente de ambigüedad en notaciones ‘generalizadas’ con las que el intérprete y el proceso de realización podrían colaborar. (...) [Así como la] búsqueda de movilidad inherente o de ‘proceso’ en la obra. La obra como un ‘organismo’ de transformación y generación sin fin (...)” (Brown, 1986: 199). Por último, pienso en el trabajo que desarrolla James Saunders explorando la generalidad, señalando: “he tendido a dejar varias cosas abiertas, tales como la instrumentación, la selección de material en un campo de posibilidades, (...) y la toma de decisiones distribuida. El propósito es poner a disposición más de las posibles formas en las que una pieza puede constituirse. ¿Por qué una versión única y fija es mejor que cualquier otra? Para mí no lo es. Es simplemente una posibilidad entre muchas” (2013).

desarrollé son las que corresponden a lo que había imaginado como espacios-campo (B, B2, E, E1 y E2) y espacios-intermedios (A2, B1 y C), lo cual también influyó en que me aproximara distinto tanto a la manera de notar sus respectivas tarjetas como a la manera de componer sus sonoridades.

Posiblemente las sonoridades de los espacios-campo podrían reflejarse de manera más clara en las pistas de las secciones B y B2, las cuales están conformadas principalmente por grabaciones hechas en un (inmenso) espacio nocturno en un rancho cercano a San Miguel de Allende y están repletas de insectos, perros, corrientes de aire, coches lejanos, y, en el caso de la B2, de experimentaciones con ruidos de aire y de llaves del saxofón. Por otro lado, las pistas de las secciones E, E1 y E2 tienen sonoridades que quizás podrían ser más difíciles de relacionar con espacios-campo: la E está conformada únicamente por registros de lluvias y granizos percutiendo en mis ventanas; la E2 es una grabación de una experimentación que hice con un radio,¹⁹ transitando entre estaciones, estática y silencio, a la cual le

¹⁹ En la mayoría de las secciones de *Claxofón* se propone experimentar con radios (A1, A2, B2, B3, D, E, E1, E2 y F). En un inicio, la idea de incluirlos surgió “simplemente” por la relación que tienen con algunos vehículos. Sin embargo, experimentar con ellos fue un encuentro muy potente, principalmente por su cualidad de reproducir sonoridades imprevisibles en cada ocasión. Como señala Nicolás Carrasco, al hablar de *IMAGINARY LANDSCAPE NO. 4* (1951) de John Cage para 12 radios y 24 ejecutantes: “[a] utilizar radios, el sonido resultante, (...) podía ser cualquiera de los posibles con la transmisión radial: ‘estación, estática, silencio’, es decir, un conjunto de sonoridades específicas pero indeterminadas” (2018: 201). En este sentido, pienso que los radios se acercan a esa cualidad del mundo de ser proceso: “no es, sino que deviene. ¡Se mueve, cambia!” (Cage, 2007 [1976]: 91). Aunque podemos manipularlos —encenderlos, apagarlos, variar su volumen y sus frecuencias—, en cada giro de la perilla de transmisión, en cada espacio y momento, el resultado será distinto y desconocido.

Por otro lado, el radio con el que hice la grabación se lo dí a Emma y más adelante me comentó que le gustó mucho jugar con él y cómo se vinculaba, así como aprender a tocarlo al igual que cualquier otro instrumento, ya que los controles de volumen y frecuencia tenían distintas sensibilidades que estaba explorando, implicando un proceso de instrumentalización (ver 1.1.1). Por último, agradezco a Axel Retif, quien me prestó ese radio y, más adelante, nos lo regaló cuando le comenté que me gustaría dárselo a Emma debido a que sentía que ya formaba parte tanto de su instrumento como de nuestra experiencia de *Claxofón*.

agregué algunos procesos digitales; y, por último, la E1 tiene la misma grabación del radio entretrejida con experimentaciones con objetos que surgieron al pensar en “cláxones diversos”, en aquellos objetos-juguetes que relacioné con cláxones, así como los que Emma me mostró en la primera sesión cuando le hice la pregunta de qué podría ser un claxon o resignificarse como uno.²⁰

Por otra parte, las pistas de los espacios-intermedios fueron compuestas de las siguientes maneras: la de A2 la pensé como un espacio-ciudad con aspectos más tradicionales, así como un escape a la tensión que se desarrolla en la sección A, lo que me llevó a mezclar varias grabaciones de vendedores y músicos ambulantes que transitan frecuentemente en la calle donde vivo; la pista de B1 está conformada principalmente por registros de coches pasando en la carretera, de pájaros que viven en un árbol cercano a mi casa, de experimentaciones con el sax y de la pista de la sección A, elementos con los cuales fui construyendo tensión gradualmente — cualidad que también busqué reflejar en la notación de la tarjeta—; por último, la pista de la C tiene una transición sonora de carretera a ciudad, incorporando progresivamente diversos sonidos del sax y de distintos vehículos.

En ese momento, la única pista que faltaba era la de la sección F, la cual, tiempo después, conformamos por varias grabaciones que Emma hizo tocando el sax mientras experimentaba escuchando y reaccionando a una base que diseñé para dicha pista, así como imaginando dicha base sin escucharla. Para la base utilicé registros de tránsito de diversas ciudades, así como una grabación que hice de 104

²⁰ Experimenté principalmente con diversos muñequitos de plástico, una melódica, una armónica, campanas de bici y un libro que emite sonidos de instrumentos de orquesta. Una anécdota curiosa de esta experimentación fue que mientras exploraba los muñequitos de plástico, Val (ver 1.1) fue a la sala, los juntó todos y comenzó a apachurrarlos al mismo tiempo, con mucha energía y emoción, jugando y sonriendo. Esto puede escucharse a partir del 3:28 de la pista E1.

saxofones tocando *La Bocca, I Pieddi, Il Suono* (1997) de Salvatore Sciarrino en la Casa del Lago de Chapultepec, el 7 de octubre de 2018.²¹

Algo que nos permitió comenzar a experimentar con las pistas fue tenerlas separadas por sección, lo cual tenía varias ventajas. Para empezar, solucionaba un problema importante con las marcas cronométricas, ya que, como hay varias rutas y las secciones no tienen las mismas duraciones, si se tuviera una pista por ruta, como originalmente lo pensé, se tendrían que anotar varias marcas cronométricas en la mayoría de las tarjetas para que coincidieran con las marcas de las pistas de cada ruta. Al tener las pistas separadas cada sección puede comenzar con la marca cronométrica en ceros, al igual que su pista, independientemente de la ruta que se esté recorriendo, tal como aparecen en la versión más reciente de la partitura.²² Tenerlas separadas fue provocando varias ideas, ya que se volvieron otro tipo de tarjetas: tarjetas sonoras. Esto les daba otras cualidades y posibilidades para experimentar con ellas como superponerlas, combinarlas, entrelazarlas, variar el orden, decidir las rutas en el momento, omitir alguna sección, etc., aspectos que fueron impulsando la cualidad de *transformabilidad* que trataré más adelante.

Al dialogar acerca de varias de las nuevas secciones, Emma me compartió un par de perspectivas en relación a las notaciones y los materiales utilizados, así como a las posibilidades de involucramiento de su escucha, sus ideas y sus decisiones. Por un lado, al hablar de la tarjeta C, la cual tiene una mezcla de notaciones distintas e

²¹ Las grabaciones que hizo Emma pueden verse y escucharse a través del siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/claxofon-proceso-1/>

²² Como se anota en la partitura, en la mayoría de las tarjetas aparecen tres tipos de marcas cronométricas enmarcadas con distintas figuras: 1) las que están dentro de cuadros las pensé como guías que señalan algunos inicios o finales de varios eventos sonoros que aparecen tanto en las tarjetas como en las pistas; 2) las que están dentro de triángulos sugieren el momento a partir del cual podría activarse la siguiente pista, implicando un entrelazamiento; 3) por último, las marcas que están dentro de círculos indican la duración total de las pistas.

incluye acciones de escucha, interacción y reacción que están continuamente delimitadas por marcas cronométricas y un pulso, mencionó que en un inicio tenía un conflicto, señalando que “cuando hay una especie de notación tradicional o una referencia a lo tradicional está esta cuestión de estar contando y eso se antepone, por así decirlo, a la cuestión de la escucha”, por lo que tendría que familiarizarse con la pista e irse habituando a la temporalidad.²³ Por otro lado, respecto a las tarjetas que tienen pocas indicaciones y pocas delimitaciones cronométricas, dijo que le permitían jugar con lo que iba pasando en las pistas, comentando lo siguiente acerca de su aproximación para interactuar con el sonido de la pista de B1:

Primero lo sentí muy estático. Pero ya que te clavabas escuchando (...) justo empiezas a toparte que es más heterogéneo y hay muchas cosas pasando (...) están los pájaros y luego un buen de carros (...) me da distintas opciones para reaccionar y creo que sí me fuerza a decir, “bueno y cómo reacciono con estas tres cosas que están conviviendo al mismo tiempo”. Me pareció interesante, también difícil. De todo esto que está sucediendo, ¿cómo reaccionar? ¿En qué momento? También es la cuestión de qué tanto espacio dejar para estar escuchando, porque, te digo, hay tanto movimiento que de pronto yo también comenzaba a reaccionar con una densidad muy... Densa. Y poco a poco decía, “bueno, ya casi no escucho la cinta”, entonces era cuestión de dejar más espacio.²⁴

Considero que ambas perspectivas reflejan el impulso de procesos en los que Emma se estaba o se pensaba ir familiarizando con las sonoridades de las pistas para tomar decisiones respecto a lo que quisiera realizar. Sin embargo, en el primer caso, sus maneras de integrarse tendrían que ajustarse a ciertos momentos, sin perder la atención al cronómetro, al pulso y a las secuencias anotadas de eventos sonoros, mientras que, en el segundo caso, las flexibilidades de las indicaciones y las

²³ Fragmentos extraídos del registro de la cuarta sesión, realizada el 25 de octubre de 2018.

²⁴ *Ibíd.*

temporalidades le permitían enfocarse en explorar diversas maneras para involucrarse profundizando en la escucha de las pistas, así como en lo que esto provoque, amplifique y resignifique (ver 1.1.2). A la vez, esto refleja que aunque las pistas sean objetos y músicas-objeto fijas, al experimentar con ellas de maneras no específicas, ni con resultados definidos, se pueden desplegar músicas-procesos. De igual manera, esto visibiliza las relaciones porosas y complejas que existen entre los objetos y los procesos, entre los lugares y los espacios, las cuales tejen y potencian la experimentación y la resignificación.

Además de lo ya mencionado, hubo otro factor que también influyó en que diseñara las nuevas tarjetas de esta manera: mi interés en desarrollar notaciones accesibles que posibiliten la inclusión de una diversidad de personas en procesos de experimentación musical. Como propuse en el proceso de *Rengârenk*, notaciones con las que pudiera ampliar las maneras de experimentar y compartir junto a una mayor variedad de personas que incluya tanto a quienes son considerados músicos como a personas que usualmente no suelen ser consideradas de esta manera (ver 1.2.2). Sin embargo, a diferencia de *Rengârenk*, en donde exploré el diseño de notaciones gráficas con las cuales codificar y precisar a detalle las cualidades de las diversas acciones a realizarse mayormente por medio de símbolos, en esta ocasión me enfoqué principalmente en el uso de palabras, de notaciones verbales. Pensé que con estas notaciones podría proponer de maneras más claras y accesibles diversas indicaciones que impulsaran lo que he venido planteando: desplegar músicas-proceso en las que las personas pudiéramos integrarnos de distintas maneras y que resultaran en una diversidad de ocurrencias. De cierta manera, buscaba lo que propone Michael Pisaro respecto a estas notaciones: "este tipo de

escritura también conduce a nuevas formas de producir sonido y abre las formas que tenemos de relacionarnos con la música —y con las personas—” (2009: 48).²⁵

¿De qué maneras podrían ser accesibles las tarjetas que están escritas específicamente para saxofón y tienen notaciones convencionales con secuencias anotadas de eventos sonoros (A, C y D)? Aunque es posible realizar rutas de *Claxofón* sin pasar por estas tarjetas, una idea que tuvimos para hacer la partitura más accesible fue diseñar otra versión de dichas tarjetas sin instrumentación definida y sin transposición, así como varias descripciones, sugerencias y videos de las técnicas más específicas para que puedan ser experimentadas de otras maneras, y con otros instrumentos u objetos. Materiales que se encuentran o se vinculan en la sección de “anexos” de la partitura. Además de esto, otra posibilidad para realizar dichas tarjetas sería a través de la transformabilidad de los elementos, aspecto que trataré en el siguiente apartado. Sin embargo, una de las razones por las cuales decidimos conservar las tarjetas con secuencias anotadas, a pesar de no ser tan accesibles para una diversidad de personas, fue que consideramos que éstas podrían serlo para quienes estén más acostumbrados a tocar música con estas cualidades, o lo prefieran, así como a quienes les pudieran parecer menos accesibles las notaciones verbales. Lo que me lleva a cuestionar, ¿realmente la accesibilidad de una notación es algo que se puede fijar de manera universal?

²⁵ Debido a las búsquedas y cualidades del proceso de *exploraciones*, será en el siguiente capítulo en donde profundizaré en las notaciones verbales (ver 3.1).

2.2.4 Transformabilidad

Cuando le compartí a Emma las segundas secciones que desarrollé —durante nuestra tercera sesión, realizada el 9 de octubre de 2018—, le propuse que exploráramos *Claxofón* como un *espacio transformable* en el cual pudiéramos modificar o remover cualquiera de los elementos que lo conforman si alguno prefería incluir algo distinto o que sucediera otra cosa. Lo cual, como ya he mencionado, nos llevó a dialogar de las cualidades de los distintos elementos y a acordar que preferíamos que no hubiera ideas fijas que llevaran a resultados predeterminados en la mayoría de las secciones, con la intención de posibilitar que cada persona pudiera involucrarse de diversas maneras en las realizaciones de *Claxofón*. Sin embargo, impulsar estas posibilidades no era todo lo que nos interesaba. En nuestro espacio conversábamos continuamente acerca de transformar distintos elementos por diversas razones, pero sin fijarlos en la partitura. Esto se fue impulsando principalmente por haber conformado *Claxofón* con distintas secciones, con diferentes tarjetas, lo que nos llevó a preguntarnos qué pasaría si experimentábamos con éstas de diversas maneras, tratando los distintos elementos —partitura, mapa, tarjetas, pistas, secuencias, acciones, etc.— como objetos. Por ejemplo: qué pasaría si no se siguieran las rutas trazadas, si se iniciara en cualquier sección, si se saltara entre éstas, si se estuviera menos o más tiempo en algunas, si se hiciera una realización sólo con una, si se superpusieran, si no se siguieran las secuencias anotadas, si se realizaran sin las pistas o con otros objetos, entre otras cuestiones. De cierta manera, buscábamos resignificar los objetos en objetos-proceso.²⁶ Estas cuestiones nos llevaron a explorar la cualidad de *transformabilidad* de todos los elementos y a preguntarnos: ¿de qué maneras podrían tener esta

²⁶ Vinculo esto con un planteamiento de John Cage, en el cual señala que al superponer sus obras, al “amueblarlas”, al llenarlas unas con otras, pueden integrarse a procesos, sin perder su individualidad, sin dejar de ser objetos (cf. 2007 [1976]: 165)

posibilidad otras personas que quisieran realizar *Claxofón*? ¿Cómo se podrían impulsar espacios en los que las personas puedan experimentar y compartir de los modos que prefieran y cómo podrían ser dichos espacios?

Haciendo una analogía con las nociones de lugar y espacio propuestas por Michel de Certeau (ver 2.1.1), se podría considerar que las partituras escritas, en su carácter de objetos, son lugares: son órdenes en los cuales se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en un mismo sitio, donde los elementos están (fijados) unos al lado de otros, en un sitio "propio" y distinto, implicando una indicación de estabilidad (cf. Certeau, 2000 [1980]: 129). Sin embargo, de acuerdo con la propuesta de Certeau acerca de que "*el espacio es un lugar practicado*" (2000 [1980]: 129), cualquier partitura, al ser practicada, se transformaría en espacio. De ser así, ¿cómo son los espacios que despliegan los distintos tipos de partituras? ¿Qué implicaciones tienen sus generalidades y sus especificidades y cómo influyen en las posibilidades y cualidades de las maneras de involucrarse de las personas?

Al profundizar en los andares de los espacios, Certeau reflexiona acerca de lo que un orden espacial dispone, así como de la potencia de cada caminante para resignificarlo (ver 1.1.2), señalando que "si es cierto que un orden espacial organiza un conjunto de posibilidades (por ejemplo, mediante un sitio donde se puede circular) y de prohibiciones (por ejemplo, a consecuencia del muro que impide avanzar), el caminante actualiza algunas de ellas" (2000 [1980]: 110). Pienso que las posibilidades y prohibiciones que plantea Certeau también se reflejan en el orden espacial que se fija en las partituras. Por ejemplo, pensando en *Claxofón*, el mapa sería el elemento que refleja dicho orden de forma más clara: por un lado, organiza un conjunto de posibilidades, al dar la opción de que cada persona elija la ruta por la cual quiere circular; y, por otro lado, organiza prohibiciones por medio de flechas

que indican sentidos, secuencias, e insinúan muros en lo blanco del papel. De igual manera, los diversos elementos que conforman cada sección —tarjetas, pistas, marcas cronométricas, secuencias de eventos, o, incluso, las acciones sin maneras específicas de realizarse—, cada palabra, nota y sonido, forman parte de los elementos que fijan el orden espacial de *Claxofón*: enmarcan el espacio al determinar o insinuar posibilidades y prohibiciones, algunas de las cuales podrían ser distintas según la lectura de cada persona. Por otro lado, en su planteamiento Certeau señala una manera de andar por los espacios que considero muy potente, al proponer que el caminante actualiza algunas de las posibilidades y prohibiciones: “las desplaza e inventa otras pues los atajos, desviaciones o improvisaciones del andar, privilegian, cambian o abandonan elementos espaciales” (Ibíd.). En pocas palabras, el caminante tiene la posibilidad y la decisión de practicar, experimentar y transformar el espacio como prefiera.

Relacionar estas perspectivas con las prácticas de creación y realización de música instrumental escrita, me ha llevado a reflexionar que, aunque posiblemente ningún orden espacial de ninguna partitura tiene toda la información precisa respecto a cómo podría practicarse, además de que la lectura de cada caminante es diferente, por lo que cada persona toma decisiones individuales sobre distintos aspectos para su realización (ver 3.1), muchas partituras no son creadas, ni propuestas, con la intención de que sean experimentadas y transformadas como cada quien prefiera. Pensando especialmente en los casos vinculados a los moldes-lugares planteados previamente (ver 2.1.1), en donde cada persona involucrada tiene un rol determinado y donde usualmente está establecido que el compositor es quien define en mayor medida cómo se debe realizar la obra, probablemente no sería aceptado, ni bien recibido, que los caminantes actualicen los órdenes espaciales, y mucho menos para inventar atajos, desviaciones o improvisaciones, como Certeau

plantea. Esto iría contra las indicaciones y expectativas tanto de quien diseñó el lugar como de las distintas autoridades, instituciones y convenciones que se empeñan en delimitar cómo debería de practicarse y realizarse dicho lugar (ver 0.1).²⁷ A su vez, todas estas limitaciones forman parte de los aspectos que determinan las cualidades y posibilidades tanto de los moldes-lugares como de las maneras en las que los caminantes podrían involucrarse.

No obstante, las actualizaciones que Certeau plantea se reflejan en distintas propuestas y prácticas que, muchas veces, se distancian de estas autoridades, visibilizando las potencias de las partituras y de los lugares para ser resignificados.²⁸ Por ejemplo, los "arreglos musicales", en los cuales los caminantes experimentan, recrean y resignifican los espacios a su gusto, frecuentemente sin importar la opinión del compositor, ni de otras autoridades que probablemente no estén involucradas en dicho proceso. De igual manera, es importante reconocer y hacer explícito que cualquier lugar, cualquier partitura, puede andarse, leerse, transformarse y resignificarse como cada persona quiera, especialmente por los caminantes que lo transitan de alguna u otra manera (ver 3.1). Como plantea

²⁷ Entre las autoridades que regulan, controlan, vigilan, validan y reproducen las maneras en las que supuestamente se debe interpretar, se han mencionado: compositores, textos musicales, maestros y directores de música, músicos renombrados, tradiciones de interpretación, rectitud musicológica, estructura musical definida por analistas y teóricos musicales, instrumentistas calificados o incluso "autorizados", e incluso el sentido común, el cual señalan que es invocado tan pronto como algo ligeramente distinto de lo usual es propuesto (cf. Dreyfus, 2007: 254; Assis, 2018: 31).

²⁸ Como plantea Paulo de Assis: "[l]as obras musicales no poseen una definición formal final, definitiva, y sempiterna, ni una identidad inmutable. En todo caso, son entidades móviles. Los relatos ontológicos tradicionales parecen ignorar esto, tratan las obras musicales como entidades perfectamente definidas, que deben ser tocadas por intérpretes perfectos, y que puedan ser aprehendidas por escuchas perfectamente orientados intencionalmente" (2018: 64).

Christopher Small: “somos libres, como intérpretes y también como escuchas, de utilizar estas obras musicales de cualquier manera que queramos” (1998: 217).²⁹

Todo esto me hace pensar e imaginar las potencias que podrían desplegarse si se impulsaran aún más estas posibilidades, estas maneras de hacer. Incluso proponiendo la transformabilidad desde el objeto-lugar-partitura. Considero que esto podría transformar, no sólo las cualidades de las creaciones, sino, también, las maneras en las que los caminantes experimentan y se relacionan. En *Claxofón*, nuestra búsqueda por impulsar la transformabilidad se refleja a través de las primeras páginas de la partitura, donde compartimos un poco de nuestra experiencia y proponemos que *Claxofón* continúe siendo un espacio para experimentar y compartir, a través de jugar con los materiales y transformarlos.³⁰ Asimismo, entre estas páginas también se encuentra una sección titulada “transformabilidad”, en la cual anotamos varias preguntas a manera de provocaciones que podrían impulsar dicha cualidad y, quizás, otros procesos reflexivos, interrogativos y de experimentación respecto a qué queremos hacer, por qué lo queremos hacer y cómo lo queremos hacer.³¹

²⁹ Small también plantea que la partitura no siempre ha sido tan central para la realización, ni el texto sagrado e inalterable que es actualmente, señalando que en las orquestas improvisadoras del siglo XVII ni siquiera había una partitura completa que mostrara a los músicos exactamente lo que cada uno tocaría, más bien era un esqueleto en el cual se esperaba que los músicos inventaran sus propias partes (cf. 1998: 115). Asimismo, propone que las partituras se asemejen a juguetes de construcción, los cuales, aunque imponen límites respecto a lo que puede modelarse según sus cualidades, pueden utilizarse para construir un rango amplio de modelos. No obstante, menciona que los intérpretes también pueden hacer con sus propios materiales, en vez de depender de los que son proporcionados por otros (cf. *Ibíd.*: 217-218).

³⁰ Como anotamos en la versión más reciente de la partitura: “(...) buscamos que *Claxofón* continúe siendo un espacio para experimentar, para compartir; impulsando a otrxs a crear sus propias versiones, a dejarse provocar por sus materiales, a provocar con ellos, a transformarlos: a jugar creando y a crear experimentando”.

³¹ Las preguntas anotadas en dicha sección son las siguientes: “¿[q]ué sucede si exploramos *Claxofón* como un *espacio transformable* en el que cualquiera de sus elementos (micros y

Pensando en el epígrafe de Cage anotado en este subcapítulo, buscábamos dejar espacio para que cada persona se piense en sus términos: dejar ser (cf. Cage, 2007 [1976]: 116). Y, resonando a Certeau, buscábamos impulsar que los caminantes actualicen a su gusto los espacios que se despliegan de su andar en *Claxofón*, que los hagan sus espacios. De experimentar sus propias posibilidades y prohibiciones, sus atajos, desviaciones e improvisaciones, transformando o abandonando los elementos trazados en los órdenes espaciales:

De este modo Charlie Chaplin multiplica las posibilidades de su bastón: hace otras cosas con la misma cosa y sobrepasa los límites que las determinaciones del objeto fijan a su utilización. Igualmente, el caminante transforma en otra cosa cada significante espacial. Y si, por un lado, sólo hace efectivas algunas posibilidades fijadas por el orden construido (va solamente por aquí, pero no por allá); por otro, aumenta el número de posibilidades (por ejemplo, al crear atajos o rodeos) y el de las prohibiciones (por ejemplo, se prohíbe seguir caminos considerados lícitos u obligatorios). Luego, selecciona. (Certeau, 2000 [1980]: 110-111).

Pensando en esta cita, al ser transformable todo el espacio, ¿cuáles serían los límites de las determinaciones del objeto? ¿Qué podría ocurrir cuando se resignifica en proceso? Pero, también, ¿realmente qué tanto podría transformarse?

macros) puede ser modificado? / ¿Qué sucede si no seguimos las rutas sugeridas del mapa? ¿Si hacemos nuestras propias secuencias? ¿Si únicamente tocamos una sección o algunas secciones? / ¿Qué sucede si la adaptamos para otro instrumento? ¿Si intercambiamos de secciones las pistas de audio? ¿Si hacemos nuestras propias pistas de audio? / ¿Qué sucede si exploramos compartiendo con otras personas? ¿Si tocamos simultáneamente distintas secciones? / ¿Qué sucede si experimentamos con los materiales de *Claxofón* y después salimos a un espacio abierto a interpretarla, percibiendo y siendo provocados por las diversas cualidades de ese espacio?"

Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano*

hace[r] otras cosas con la misma cosa y sobrepasa[r] los límites que las determinaciones del objeto fijan a su utilización.

—pausa—

2.3 Prácticas y transformaciones de espacios

2.3.1 Solo - León, Guanajuato

El primer evento en el que presentamos *Claxofón* se realizó el 23 de noviembre de 2018 en el Auditorio Mateo Herrera del Forum Cultural Guanajuato, en León, Guanajuato, como parte del Encuentro de Arte de Jóvenes Creadores del FONCA. Para este evento acordamos que Emma realizaría la ruta del mapa conformada por las tarjetas O, A, A1, D y F, ya que era la ruta que más habíamos explorado durante nuestro proceso y también la de menor duración, lo que era necesario considerar por el límite de tiempo acordado entre los participantes del concierto.¹

Durante las sesiones en las que nos enfocamos a practicar esta ruta surgieron varias ideas que incorporamos para la presentación.² Una de éstas fue que, al probar la amplificación, Emma propuso que hubiera tres micrófonos: uno central y dos laterales paneados hacia sus respectivos lados para que pudiera hacer juegos de paneo en vivo con los objetos, así como para que hubiera una mejor captación de los sonidos durante el momento en el que fricciona la copa en la campana del sax. Otra idea que surgió fue a partir de experimentar con distintos juguetes, con nuestros "cláxones diversos", lo que nos llevó a querer compartir algunos de nuestros muñequitos de plástico con los asistentes para que los tocaran hacia el final

¹ Al dialogar con Emma respecto a cómo se sentía con esta ruta y si le gustaría presentarla para este evento, me comentó: "está bastante amigable, me da un buen de libertad. Hay cosas que todavía no tengo bien, bien precisas, sobre todo partes que sí siento que tienen que ser muy puntuales. Pero creo que nada más es ubicarme un poquito más en la pista (...) Cada vez escucho cosas nuevas y hay veces que tampoco sé si soy yo o si es la pista, y eso está chido" (fragmento extraído del registro de nuestra quinta sesión, realizada el 7 de noviembre de 2018). En dicho evento también presentaron piezas Andrés Guadarrama, Manolo Torres y Pablo Rubio.

² Realizamos dichas sesiones los días 7, 14 y 21 de noviembre de 2018. La primera fue en casa de Emma (al igual que todas las anteriores) y las últimas dos fueron en el Laboratorio de Informática Musical y Música Electroacústica (LIMME) de la Facultad de Música de la UNAM.

de *Claxofón*, en la sección F.³ La cuestión era cómo compartirlos. Sabíamos que esta ruta complicaba la movilidad —una idea que nos interesaba explorar—, debido, principalmente, a las secuencias anotadas de eventos sonoros en sincronización con las pistas que tienen algunas de estas tarjetas, lo que obligaba a Emma a estar atento a la lectura y al cronómetro, dificultando que repartiera los muñequitos. Tras pensar en varias opciones —irlos pasando, aventarlos desde el escenario, dárselos a nuestros amigos previamente, etc.—, a Emma se le ocurrió que fuera sorpresa: que los muñequitos estuvieran escondidos debajo de algunas butacas desde el inicio y que antes de comenzar a tocar él diría que los buscaran.

Para el concierto pegamos aproximadamente 10 muñequitos debajo de algunas butacas, repartiéndolos en distintos puntos de la sala. Éstos fueron descubiertos por los asistentes desde el inicio del concierto y fue necesario pedirles que los guardaran hasta el momento de *Claxofón* —la séptima pieza del programa—, para no afectar las presentaciones de los compañeros. Finalmente, dicho momento llegó y el presentador del concierto anunció: “a todas las personas que hayan encontrado un muñequito, la siguiente pieza es el momento perfecto para usarlo”. Se escucharon risas y gritos, mientras los muñequitos comenzaban a sonar espacializados en la sala. La reacción de la gente me entusiasmó. Cuando Emma subió al escenario, como habíamos acordado, anunció lo siguiente (con tono casual):

“La siguiente pieza es *Claxofón* y aquí vamos a usar los muñequitos. Pero... Van a saber ustedes cuándo. Es casi al final, entonces... [esto provocó que las personas nos riéramos, posiblemente por ser un retorno a la restricción y a la interrupción del momento esperado] por fa no se adelanten y úsenlos sabiamente [más risas]”.⁴

³ Algunas de las experimentaciones con objetos que Emma realizó durante el montaje pueden consultarse en el siguiente enlace: <https://aldolombero.wordpress.com/claxofon-leon-montaje/>

⁴ Fragmento extraído del registro de la presentación, realizada el 23 de noviembre de 2018.

Entre los asistentes, escuché comentarios como “¡que sea espontáneo!” o “¡no nos limiten!”. Antes de continuar la reflexión acerca de esta presentación, les invito a escuchar y ver el registro: <https://aldolombera.wordpress.com/claxofon-leon/>



Primera presentación de *Claxofón*. León, Guanajuato, noviembre 2018.

Hubieron dos aspectos relacionados que influyeron fuertemente en cómo sucedió la realización. Por un lado, las limitaciones que puede haber al seguir las cualidades fijas de esta ruta, la cual, como mencioné anteriormente, es una de las que tiene más tarjetas con secuencias anotadas de eventos sonoros y, por lo mismo, una de las que más podría tender hacia la creación de una música-objeto (ver 2.2.2); no obstante, siempre podría flexibilizarse según las maneras de desarrollar ciertos eventos, las experimentaciones con el radio y los juguetes, las flexibilidades de la sección F y, en este evento, según el involucramiento de los asistentes —sin mencionar las maneras de aproximarse considerando la transformabilidad y las actualizaciones de los caminantes (ver 2.2.4)—.⁵ Por otro lado, el aspecto más influyente fue nuestro enfoque de la realización, ya que, aunque teníamos un interés en integrar al público, esto no era el objetivo principal. Pensando en los comentarios de algunos asistentes, en efecto, fue una manera limitante y no espontánea de intentar integrarlos, debido a que establecimos que no podían participar cuando quisieran y a que Emma tampoco podía interactuar tan fácilmente con ellos tanto por las cualidades de la ruta y lo que teníamos preparado como por las cualidades del espacio y, especialmente, nuestra disposición del mismo. En otras palabras, pienso que el foco de esta realización tendió más hacia la reproducción de un objeto que hacia el despliegue de un proceso. Sin embargo, cuando los muñequitos comenzaron a escucharse espacializados en la sala, “algo” se transformó. Se expandió, o se difuminó, el foco que hasta ese momento estaba centrado en Emma: algo más estaba ocurriendo tanto en el espacio como entre las personas. Fue un momento en el que *Claxofón* era algo distinto a lo que había sido hasta entonces.⁶

⁵ Lo que sucede en F al involucrar a los asistentes es, de cierta manera, como si se combinara con la tarjeta E2, en la cual se anota: “juega y provoca al público a jugar contigo”.

⁶ Durante el par de días que restaron del encuentro, los muñequitos continuaron (re)sonando. Los escuchaba en distintos espacios y momentos, algunos más cercanos, algunos más lejanos. ¿Seguía siendo *Claxofón*?

—*pausa*—

<https://aldolombera.wordpress.com/caminataresonante/>

2.3.2 Dúo - Resonancias XVI, FaM, CDMX

La segunda presentación de *Claxofón* ocurrió el 21 de marzo de 2019, en la Facultad de Música de la UNAM, como parte del evento *Resonancias XVI*.⁷ Para esta ocasión le propuse a Emma que presentáramos *Claxofón* a dúo y acordamos que cada quien armaría la ruta que quisiera realizar, con una duración aproximada de 20 minutos, así como que las haríamos simultáneamente. La secuencia que Emma armó fue con las secciones B, B2, E, E1 y F. Por mi parte, escogí B, A2, B1, C, E, E1, D y F. Como profundicé anteriormente (ver 2.2.3), la mayoría de las tarjetas de estas secciones estaban conformadas por acciones con las cuales buscábamos desplegar procesos para que cada persona involucrara sus gustos, ideas y decisiones, escuchando y reaccionando a las pistas, así como experimentando con distintos objetos, el espacio, o, incluso, jugando con los asistentes. Esto provocó que, en el par de ensayos que tuvimos, desarrolláramos varias ideas para impulsar esto, así como que nos reuniéramos acompañados de diversos objetos para experimentar: cucharas, aerófonos, hojas secas, copas y latas metálicas, objetos pequeños de distintos materiales, muñequitos de plástico, dispositivos y bocinas para activar pistas, varios radios, una melódica y un saxofón.⁸ Al inicio del primer ensayo, Emma comentó:

Me gusta que está mucho más abierto todo. (...) Va a ser bien, bien distinto. (...) De hecho también hasta podría ser sin el saxofón, ¿no? (...) Creo que sí se presta mucho para experimentar y, al mismo tiempo, creo que la textura de las pistas (...) también se presta para eso, para que puedan estar combinadas y que convivan sin problema.⁹

⁷ En este evento de la *Serie Resonancias* compartimos el programa con varios colegas del Posgrado en Música de la UNAM e invitados: María Clara Lozada, Nicolás Hernández, Gilberto Ramón, Leonardo Requejo, Guillermo Eisner, Eric Estrada, Andrea Sorrenti y Jorge David García. <https://limmefamus.wordpress.com/portfolio/serie-resonancias> (última consulta: agosto de 2020).

⁸ En esta ocasión realizamos los ensayos en mi casa, los días 13 y 20 de marzo de 2019.

⁹ Fragmento extraído del registro del primer ensayo, realizado el 13 de marzo de 2019.

Después de la primera prueba dialogamos acerca de qué nos había parecido y qué queríamos hacer para este evento, lo que nos llevó a enfocarnos en dos aspectos. Por un lado, nos propusimos hacer nuestras acciones con más sutileza, así como escuchar tanto a las pistas como a nosotros mismos con más atención. Por otro lado, platicamos acerca de nuestro interés en provocar a los asistentes a experimentar con los objetos y de cómo podríamos hacerlo: qué objetos ocuparíamos, en qué momentos, así como cuándo y cómo los repartiríamos.¹⁰ En relación a este último punto, también hablamos de aprovechar que el lugar donde se realizaría el evento no es un espacio convencional de concierto, no tiene un escenario, ni asientos fijos —a diferencia del auditorio de León (ver 2.3.1)—, lo que posibilitaba transitar el espacio e interactuar con los asistentes de maneras más flexibles. A partir de esto, hicimos una segunda realización, la cual nos pareció que había sido muy distinta.¹¹

En el segundo ensayo hicimos sólo una prueba, en parte, porque sentimos que estábamos escuchándonos e interactuando de una manera que nos gustaba más, pero también porque preferimos no habituarnos a las maneras de experimentar y dejar espacio para estar atentos a reaccionar a las contingencias del evento. Respecto a esta prueba, Emma comentó lo siguiente, con lo cual coincido:

Se sintió más fluida. Como que nos movimos más a gusto adentro de lo que estaba pasando. (...) En parte, para poder hacer eso, me despegué todavía un poco más de la partitura. Y ya, más bien, (...) [la partitura fue] la guía para tomar elementos indiscriminadamente a lo largo de toda la pieza. (...) de una u otra forma ya se queda aquí, en la memoria. (...) Lo cual me parece muy chido porque ya trascendimos el papel.¹²

¹⁰ Emma comentó que desde B, su tarjeta inicial, la acción de “mézclate”, le sugería mezclarse con las personas y darles desde ese momento objetos con los cuales pudieran experimentar.

¹¹ Hacia el final de la primera sesión, Emma me comentó que le gustaba mucho esta manera de hacer *Claxofón*, especialmente porque se prestaba para producir sonido y contemplarlo.

¹² Fragmento extraído del registro del segundo ensayo, realizado el 20 de marzo de 2019.

Tener en la memoria la partitura y trascender el papel, empapándonos de él y de sus cualidades, fue una manera de explorar la transformabilidad del espacio de *Claxofón* (ver 2.2.4). Asimismo, recordando algunas potencias de los caminantes planteadas por Certeau (ver 2.2.4), las cualidades de la mayoría de estas tarjetas no únicamente posibilitaron distanciarnos, desviarnos, de estarlas leyendo y de seguir un cronómetro, o hacer caminos, atajos, que no están sugeridos y realizarlos de manera simultánea, sino, también, combinar las distintas acciones indiscriminadamente durante toda la realización, dejándonos llevar principalmente por nuestra escucha para explorar y actualizar el espacio que estábamos creando. El resto de la sesión nos enfocamos en dialogar sobre nuestro acomodo en el lugar del evento, planteándonos dos cosas: por un lado, estar cercanos para escucharnos mejor y poder compartir todos los objetos; y, por otro lado, tener cuidado con nuestros volúmenes de las pistas, ya que, además de repartir los objetos, queríamos ir creando distintos puntos de sonido espacializados, utilizando los radios, así como bocinas portátiles, entre otros recursos.¹³ Al siguiente día fue la presentación, misma que puede escucharse y verse a través del siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/claxofon-resonancias/>



Segunda presentación de *Claxofón*. Facultad de Música, CDMX, marzo 2019.

¹³ Dos de las realizaciones que hicimos durante estos ensayos pueden consultarse en el siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/claxofon-resonancias-montaje/>



Segunda presentación de *Claxofón*. Facultad de Música, CDMX, marzo 2019.¹⁴

A diferencia de la primera realización, en esta ocasión nuestro enfoque tendió hacia experimentar y compartir con los asistentes para ir tejiendo el espacio: en desplegar un proceso común que no sabíamos cómo podría resultar. Y, aunque se impulsó que varias personas se involucraran experimentando con los diversos objetos, considero importante continuar reflexionando en el futuro acerca de los “órdenes espaciales” planteados por Certeau, de las posibilidades y las prohibiciones que se trazan en cada espacio, incluso más allá de una partitura (ver 2.2.4). De cómo nuestras formas de compartir con otros pueden determinar fuertemente las maneras de relacionarnos en un espacio, ya que, aunque creo que sí tejimos un espacio común entre muchos, pienso que no llegó a (con)fundirse de manera que se difuminara quiénes éramos los provocadores y quienes los provocados, por decirlo de una manera. No hubo un tránsito de roles que permitiera una transformación o resignificación del espacio que fuera más drástica. Y aunque esto no era el foco de la realización, es una nueva inquietud que surge de la experiencia.¹⁵

¹⁴ Las imágenes que se encuentran en este apartado fueron extraídas del registro audiovisual realizado por Rafael Órnelas, quien también realizó el registro de *Improbable* en la Pulquería Los Insurgentes (ver 2.3.3), así como los registros de las presentaciones de *exploraciones* (ver 3.3.2).

¹⁵ Esta experiencia también impulsó que experimentara cosas a las que no estoy tan habituado, especialmente, la emotividad y corporalidad de tocar. Ahora veo que a través de *Claxofón*, así como de otras creaciones que he hecho desde que comencé a ahondar en la experimentación con objetos (ver 1.1), también he estado buscando crear una accesibilidad para poder experimentar la música de diferentes maneras: al experimentar con utensilios de pintura, con juguetes y radios, con libros y cuerdas, con puertas y violines, con trastes y otros objetos de mi



Segunda presentación de *Claxofón*. Facultad de Música, CDMX, marzo 2019.

Durante el segundo ensayo le pregunté a Emma si percibía *Claxofón* como nuestra creación, a lo que respondió:

Es algo que sucede en el arte en general pero que es más claro, o más fácil de ver, con este tipo de piezas, que, más bien, pues la pieza no es de nadie, ¿no? (...) Es, más bien, algo que te atraviesa. (...) Yo tengo esa idea. Nada, nada, ni nuestras palabras son nuestras. (...) Aquí, es más transparente ese proceso. Y ha estado chido verlo, porque también es un proceso diferente al que estoy acostumbrado a abordar, donde digamos que desde el principio hay esta cuestión de horizontalidad, y aquí fue una cuestión que se fue construyendo. (...) Pero fue un proceso gradual. Y ha sido interesante, porque es la primera vez que me toca, con un compositor, ver ese desapego de la pieza que, hasta cierto punto, es "bueno ésta es mi idea pero, ahí está, tú la puedes transformar como quieras". (...) Porque, quieras o no, siempre que un compositor se acerca a un intérprete, el simple hecho de uno llamarse compositor y otro intérprete, ya está marcada esa jerarquía, ¿no? Pero que tú hayas acompañado todo este proceso de "bueno, sí soy compositor, pero esta obra es de los dos", ha sido enriquecedor (...) Con otros compositores sí hay trabajo colaborativo pero no es igual. Es como "mira tengo esta idea, vamos a ver cómo la ajustamos a tus posibilidades". (...) Personalmente, sí disfruto

en casa, hay una atracción latente por crear espacios que permitan experimentar y compartir reaccionando al momento, al espacio y a lo circundante.

más este tipo de procesos. (...) Sentir que es nuestra la pieza, ya es hasta ahorita. En este momento que ya pude soltar el papel. (...) Estamos de acuerdo en un universo de posibilidades sonoras que puede suceder, que surgió de esto que fue una iniciativa tuya, pero, al final, ya se convierte, más bien, en ese acuerdo que puede ser detonador.

Esta respuesta me ha hecho reflexionar sobre varios asuntos. Por un lado, que lo que Emma menciona respecto a la jerarquía de roles, remite a los moldes-lugares de interacciones entre compositores e intérpretes que ya he señalado, y a cómo influyen en las maneras en las que las personas se involucran en los procesos (ver 2.1.1 y 2.2.4). No obstante, pienso que el intentar distanciarse de dichos moldes tampoco es sencillo y que esto se refleja en que la horizontalidad es algo que aún seguiríamos construyendo: no era suficiente haberle planteado al inicio que me gustaría que hiciéramos juntos la creación, ni haberle propuesto, más adelante, que podríamos transformar cualquiera de los elementos de *Claxofón*. Nuestras habituaciones a los moldes habían seguido influyendo y surgiendo en algunas de las maneras en las que reaccionábamos a las propuestas, por lo cual considero que tanto el distanciamiento de dichos moldes como la búsqueda de la horizontalidad las fuimos tejiendo a través de ir experimentando, compartiendo, dialogando y haciendo acuerdos que posibilitaban que nos fuéramos involucrando cada vez más y nos abriéramos a experimentar el espacio de distintas maneras. Con *Claxofón* no únicamente impulsamos un espacio para experimentar y compartir, también desplegamos una amistad. Por otro lado, es interesante que la manera en la que Emma considera a *Claxofón* como “nuestra creación” es a través de la realización: de distanciarnos de la partitura y tomar acuerdos para detonar procesos. Aunque coincido con esto, también pienso que *Claxofón*, como propuesta, está tejida por nuestros encuentros y que sus elementos, si bien podrían no ser nuestros, surgen tanto de nuestros intereses y cualidades individuales como de los diálogos y acuerdos involucrados en un proceso, en un espacio, compartido.

2.3.3 *Improbable - Pulquería Los Insurgentes, CDMX*

La tercera presentación de *Claxofón* fue el 26 de junio de 2019 en la pulquería Los Insurgentes, ubicada en la colonia Roma de la Ciudad de México, como parte de la muestra audiovisual *Arritmias del tiempo*.¹⁶ Para esta ocasión le propuse a Emma si quería presentar *Claxofón* con *Improbable*, el colectivo del cual forma parte.¹⁷ Ellos decidieron que querían hacer *Claxofón* invitando a otras personas a participar, ampliando su colectivo a un grupo de nueve personas integrado por Adriana Santiago, Carlos Huitrón, Laura Elena Jiménez, Linda Tan, Manuel Chacón, Miguel Francisco, Nefi D.H., Ritamaria y Emma. En esta ocasión decidí no participar en el proceso de montaje, ya que quería distanciarme un poco para conocer, más adelante, cómo había sido la experiencia, en qué podría devenir *Claxofón* y qué roles surgían al no estar involucrado. Asimismo, algo que también nos interesaba conocer a través del montaje, era cómo percibían otras personas la versión más reciente de la partitura, la cual nos habíamos reunido a diseñar unas semanas antes.

La mayoría de los integrantes del grupo se reunieron en tres ocasiones para explorar *Claxofón* antes de la presentación.¹⁸ Durante estas sesiones Emma llevó una dinámica de taller en la cual experimentaron con los distintos materiales —leyeron la partitura, exploraron sus diversos elementos, improvisaron escuchando y reaccionando a las pistas, intercambiaron ideas de los posibles objetos a utilizar y de las dinámicas a realizar, etc.—, manteniendo un diálogo constante con el cual fueron

¹⁶ *Arritmias del tiempo* es una muestra de videos experimentales desarrollados en el laboratorio de memoria y resistencia audiovisual de la UVA-Tlatelolco, coordinado por Carlos Cruz y Fer Lomelí, quienes generosamente nos invitaron a participar en este evento.

¹⁷ *Improbable* está conformado por Carlos Huitrón, Miguel Francisco y Emmanuel Uribe. Pueden conocer su trabajo a través de los siguientes enlaces: <https://soundcloud.com/improbable-colectivo> y <https://www.facebook.com/improbable.colectivo> (última consulta: agosto de 2020).

¹⁸ Las tres sesiones de montaje se realizaron en la Facultad de Música de la UNAM, los días 12, 19 y 26 de junio de 2019.

definiendo colectivamente lo que querían hacer. En la primera sesión, mientras exploraban la partitura, Emma les compartió varias de sus perspectivas de *Claxofón*:

“En mi experiencia con la pieza, creo que la premisa básica se puede reducir a reaccionar al sonido”.

“La partitura es (...) este dispositivo para permitir que la exploración compartida se dé de la mejor forma. No hay que verla de ninguna forma como algo que se tiene que respetar estrictamente. (...) [es una] sugerencia de cómo accionar con estos elementos. Hay una clara propuesta de cómo hacer la pieza de manera tradicional, por así decirlo, pero la pieza está sujeta a todo tipo de transformación o cambio”.

“La partitura es más como para encaminarnos, siento yo. Para meternos al flujo creativo de esto y ya después olvidarnos de la partitura”.

“Hay que tener en cuenta que esto es un juego, más que nada. Lo que me encantó mucho de la [última] presentación (...) fue que al final era eso, era una fiesta. Toda la banda estaba ahí tocando y (...) se formaba algo muy chido, porque justo sentías esa interacción entre la gente, aventando juguetes, dejando ir otros (...) la banda estaba jugando y (...) se generó toda una textura sonora muy, muy, muy chida”.¹⁹

Pienso que estas perspectivas influyeron fuertemente en la manera en la que el colectivo se aproximó a *Claxofón*, desplegando procesos que tendieron, precisamente, hacia la reacción al sonido, hacia jugar, y hacia experimentar compartiendo y transformando la creación como iban acordando, lo que permitió que desde la primera sesión se impulsaran varias ideas: pensar los sonidos como el tránsito de la vida, que llegan, están y se van, lo cual vincularon con la espacialización del sonido al pasar los coches y con moverse para dar una idea de tránsito; considerar los radios como juguetes para transformar el espacio; aventarse carritos o patinetas entre ellos; grabar sonidos de la calle para combinar con las

¹⁹ Fragmentos extraídos del registro de la primera sesión, realizada el 12 de junio de 2019.

pistas; entre otras. De igual manera, al escuchar las pistas de audio, sin previo acuerdo, comenzaron a reaccionar al sonido, experimentando con sus objetos.²⁰ En las maneras en las que el colectivo se aproximó a *Claxofón* se refleja la propuesta de Certeau respecto a las actualizaciones del orden espacial que hacen los caminantes (ver 2.2.4): exploraron el espacio actualizando continuamente las posibilidades y las prohibiciones, creando atajos, desviaciones e improvisaciones, así como transformando y abandonando los elementos espaciales a su gusto. Sin embargo, me pregunto: tanto las perspectivas de Emma como los nuevos acuerdos que fueron surgiendo, ¿no establecieron un nuevo orden espacial? ¿Qué posibilitaron y qué restringieron estos aspectos? Lo cual, una vez más, refleja la complejidad y la porosidad que existe en las relaciones entre los lugares y los espacios, entre los objetos y los procesos, entre lo que se fija y lo que se despliega, así como entre las personas.

Durante la segunda sesión dialogaron acerca de lo que se imaginaban al escuchar las pistas. Algunos comentarios fueron los siguientes:

Ritamaria: me dio ganas de tener [un globófono] en A, escuchando la A y la A1, principalmente. (...) También me dio ganas de tener como unas hojas, algo, porque en éste de estar en la carretera [B], se puede sólo ser una persona que camina y estar en el espacio.

Carlos: [en B] yo me imaginé como una carretera pero afuera de la ciudad y de noche. En B1, ya más como con aves, como entre ciudad pero con un lugar con aves, como un parque (...) y de día. (...) [Pensaba utilizar] la flauta de nariz por los pájaros (...) estar rolando y haciendo sonidos como de aves.

²⁰ Esto también sucedió en las secciones C y D, cuyas tarjetas están principalmente conformadas por secuencias anotadas de eventos sonoros, generando nuevas posibilidades de realizarlas al distanciarse de la partitura. Un par de estas experimentaciones se pueden escuchar a través del siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/claxofon-improvable-montaje/>

Miguel: y yo ahí [en B], me imaginé tocando como para mimetizarme con los pajarillos. Traer como un pedacito de vidrio y tocar con unas corcholatas para generar sonido muy agudo. (...) [En B2], yo anoté que igual tiene grillos y más carros. Pero hubo como dos elementos nuevos, que no sé qué eran, pero lo anoté como "monstruo a lo lejos" [risas]. Se oía como un gruñido, como si a lo lejos hubiera una selva y estuviera ahí un monstruo escondido.

Linda: en B (...) me imagino el sonido que hace la cadena de la bici. La pura cadena (...) como de paseo nocturno.

Durante esta sesión llegaron a los siguientes acuerdos: 1) que iban a recorrer una sola ruta con una pista fija; 2) que iban a compartir todos los objetos; 3) que iba a haber tres momentos de coincidencia, el inicio en O, un momento de frenar el movimiento en D, y el momento de provocar al público con los objetos en F.



Segunda sesión de montaje de *Claxofón*. Facultad de Música, UNAM, junio 2019.

En la tercera sesión, el grupo experimentó su ruta final, conformada por las secciones O, B, B1, D, E2 y F. Definieron que en B1 mezclarían las indicaciones de B1 y B2, e hicieron propuestas para puntualizar los eventos que sucederían en las distintas secciones. La presentación en la pulquería fue ese mismo día en la noche. El evento inició con una presentación de un grupo llamado *Cedro y Mar*, el cual toca

música original con influencias de músicas tradicionales populares, experimentación vocal y poesía, después se realizó la muestra audiovisual, y el cierre del evento fue la presentación de *Improvable*. El registro de esta realización puede consultarse en el siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/claxofon-improvable/>

Una cualidad interesante de esta realización es que se distanció aún más de los moldes convencionales de concierto y en esto influyó tanto el espacio como el contexto del evento. A diferencia de la presentación en León, en donde el espacio era un auditorio convencional de concierto y el evento estaba enmarcado en una muestra de creadores del FONCA, e incluso de la presentación en Resonancias, la cual también sucedió en un contexto de concierto y en un lugar dentro de la Facultad de Música —aunque fue más flexible tanto por nuestra aproximación como por las cualidades del espacio y por lo que promueve y visibiliza Resonancias, comenzando por las charlas que siempre tejen los eventos, así como la inclusión de personas y prácticas que no se presentan usualmente en otros espacios de la Facultad—, la realización de la pulquería ocurrió en un espacio desenmarcado de estas convenciones, en el cual no es muy habitual encontrar propuestas de este tipo y el ambiente y las regulaciones son distintas, además de que el evento tampoco estaba centrado en una propuesta de concierto, por lo que probablemente había una mayor diversidad de personas. Todo esto influyó en que no hubiera referencias, ni necesidad, de las categorías, roles y relaciones convencionales de concierto —compositores, intérpretes, escuchas, obras, partituras, escenario, protocolos, etc.—, así como en que la propuesta se desbordara de lo esperado al provocar a las personas a participar y al no tener algún límite de tiempo u otra regulación de la realización, lo que desplegó que varias personas experimentaran y se relacionaran más allá de lo que algunos nos imaginábamos, incluso después de que el colectivo abandonara momentáneamente el espacio al llegar a su final acordado.



Improvable "claxofoneando" en la pulquería Los Insurgentes, junio 2019.²¹

²¹ Todas las fotografías fueron tomadas por el equipo de la pulquería Los Insurgentes.

Comentarios de algunos de los participantes

Como cierre de este capítulo, a continuación compartiré lo que algunos miembros del colectivo opinaron respecto a la experiencia de *Claxofón*.²²

Claxofón, por Ritamaria

Impresiones: Caminos, rutas posibles, sonidos del complejo paisaje sonoro urbano, sus claxons, intervenciones de ruido blanco, juguetes sonoros, timbres, personas que viven eso, desde nuestros cuerpos, nuestras historias, nuestras escuchas.

Improvisar en grupo desde una propuesta abierta, un framework hecho de rutas, las cuales podemos elegir. Como caminos en una ciudad, cada ruta nos presenta un posible escenario sonoro, con los cuales interactuamos. Así comprendo la pieza *Claxofón*. Para mí, la partitura es como un mapa de una ciudad, y las calles son los posibles caminos entre cada sección, que una puede recorrer al gusto. Cada sección es como una localidad, que se define por una propuesta sonora y sugerencias de cómo interactuar con ellas.

La propuesta me hizo reflexionar acerca de cómo yo interactúo con el mundo. Me llamó la atención mis reacciones ante el imprevisible y ante las propuestas de acción para cada movimiento de la pieza. La provocación de tener que jugar de una manera que, por mi historia, usualmente no jugaría, haz del juego un desafío a una misma a salir del lugar de confort. El hecho de estar en contacto con sonidos cotidianos, con la escucha de las otras personas, con sus presencias, resignifica mi manera de ser-estar, añade nuevos significados a la cotidianeidad, promueve cambios en mi percepción.

Ensayar fue un ejercicio de presencia, pues no va ser el mismo al momento siguiente. Repetir un movimiento de la pieza no fue un acto mecánico, pero una nueva posibilidad de vivir e interactuar. Es acerca de abrir la escucha, de profundizar la relación escucha-acción. Es la escucha activa que conduce el juego todo el tiempo.

Del performance, a mí no me sorprendió la respuesta del público, cuando empezamos a invitarlos a jugar. La verdad es que los juguetes son puras invitaciones (principalmente los pollos), y sentirse sonando musicalmente desde ellos es un acto catártico y ritual en el colectivo. Ninguna estrategia fue capaz de contener la catarsis, pues si, como improvisadores, sabemos cuánto nos cuesta el manejo colectivo del tiempo desde la escucha. Son como los flujos que una experimenta cuando empieza a improvisar, donde parece que se va a terminar hasta que un nuevo movimiento sonoro empieza y contagia a todo el grupo en un ciclo infinito...

²² En noviembre de 2019 invité a los nueve participantes del colectivo a escribir un texto acerca de su experiencia con *Claxofón*, con la intención de incorporar sus voces en este trabajo, pidiéndoles que contaran lo que consideraran relevante y quisieran compartir. Desde cómo fue su encuentro con la partitura y con las demás personas hasta lo que sucedió en los ensayos y en la presentación. En esta sección se encuentran los escritos que recibí.

La experiencia ha develado un espacio en el cual no existe más la división público-artista, todas son cómplices en la creación de un espacio sonoro donde es posible la manifestación de la musicalidad de cada una de las presentes. La catarsis trae algo de resgate ritual, un momento colectivo de inmersión en la presencia, donde el tiempo posible es el del juego.

Tengo clara la relación establecida con las demás performers, cuando sentimos que nuestra presencia ya no era necesaria, la pieza había cumplido su destino. Salimos del espacio y por un tiempo creo que nadie lo notó. Me encanta la sensación de disolución de la figura del artista, que se disuelve como un camaleón, camuflado con el ambiente.

Del encuentro con los improvisadores y compositores, resultan muchas amistades, algunas nuevas y muy proficuas, y el interés por seguir escuchando e intercambiando con este grupo de personas. Son oportunidades increíbles de improvisar, pues me llevan a lugares donde jamás llegaría sola, me enseña mucho de mi y de mis desafíos, y me abre para otras posibilidades en mi arte y en mi ser.

Por fin y de igual importancia, el proceso vivido con Claxofón encuentra resonancia con las inquietudes que mueven mi trabajo y mis investigaciones. Me interesan las propuestas abiertas que desafían el quehacer musical hegemónico, que proponen otras escuchas y reflexiones acerca de quiénes somos en cuanto seres expresivos. Que desplazan y cuestionan la figura del artista, que propone otras formas de presentarse, más allá del escenario italiano. Trabajos así, los veo como propositivos de una nueva escucha y de un nuevo paradigma de hacer artístico, en una ruta decolonial e inclusiva.

Sobre mi experiencia en *Claxofón*.

Desde que Emmanuel me platicó que se trataba de una obra colaborativa en la que tendríamos ciertos referentes y pistas pero no una manera específica de abordarlos ni tampoco la necesidad de respetarlos, tendríamos que diseñar nuestro propio camino y métodos para la realización de la pieza, me llamó mucho la atención ya que creo que este tipo de procesos creativo- colaborativos nutren de muchas maneras a cada uno de los individuos involucrados y nos permiten reconocer factores para trabajar de manera más eficiente en comunidad y en la toma de decisiones.

En el primer ensayo en general los participantes estaban algo tímidos, creo que fue porque casi nadie se conocía ni se había visto antes, había diversidad de edades, y campos de procedencia (no todos eran músicxs, no todxs lxs musicxs venían de las mismas tradiciones) además creo que ver tantas páginas de la partitura de explicación de gráficos musicales y gráficos “ajenos” a la música ayudó a intimidarlos y hacerlos dudar un poco sobre la opinión que podían dar. Una vez que Emma comenzó a entrar en detalles y explicarnos que realmente hay mucha libertad en cómo abordar la pieza, lxs participantes comenzaron a involucrarse de manera más activa. Creo que a partir del segundo ensayo logramos avanzar más rápido, fue más divertido y creo que elegimos un camino muy interesante para sonar la pieza.

Sobre el concierto, yo estaba preocupado por el espacio, consideraba que iba a haber muchísimo ruido ajeno a la pieza y pensaba que el espacio tan reducido no nos permitiría desplazarnos tan cómodamente como lo habíamos planeado pero a la hora logramos adaptarnos muy bien y darle a entender a la audiencia que no era una pieza únicamente del colectivo o del compositor si no era una pieza para todos, para que todos pudieran disfrutar de ella de la mejor manera, al final fue una de las experiencias más gratificantes que he tenido en la vida ya que hubo un momento en el que todxs lxs participantes del colectivo salimos de la sala donde se presentó la pieza y habíamos cedido por completo el camino de la pieza a la audiencia que para ese entonces estaba ya súper extasiada y explorando de muchas maneras cualquier juguete y/o instrumento que encontraban.

Miguel Francisco

Claxofón

El proceso de preparación y presentación para la pieza Claxofón fue una experiencia en la que trabajamos diferentes zonas tanto de interpretación, creación como de relación humana. Es una pieza compleja que aún siendo abierta y en su mayor parte constituida por escritura alternativa al lenguaje musical tradicional (con elementos gráficos, textuales y audios), nos requirió bastante atención y estudio para trasladar sus múltiples elementos con grandes y minuciosos detalles a su realización. Las herramientas que utilizamos fueron la escucha, la lectura, visualización, el diálogo, después los objetos e instrumentos, las voces como instrumentos, el espacio para recorrer, para colocar nuestros cuerpos y los sonidos.

Al presentar la pieza en la Pulquería Insurgentes nos encontramos con una situación para resolver, muy distinta a la planeada en un inicio dentro de las instalaciones de la Facultad de Música, el ambiente era de fiesta y convivimos con otros sonidos ambientales, de otra música y otros objetos ajenos. Ocupamos el espacio tanto en lo físico como lo sonoro, la respuesta nos sorprendió muchísimo, encontrando una gran escucha y curiosidad de parte del público, que se contagió para ocupar también el espacio sonoro, tomando acción con los instrumentos en un concierto que parecía no tener fin. Terminamos dejándolos a ellos sonar y solo escuchando el resultado final de una pieza abierta.

Laura Elena Jiménez

Mi experiencia con la obra claxofón fue muy grata, desde el acercamiento a la partitura fue agradable, ya que desde las indicaciones se mostró como una obra muy abierta a la improvisación y al juego por parte de los intérpretes, recuerdo que venían indicaciones muy relacionadas a lo que en lo personal intento hacer cuando improviso, como escuchar, interactuar y utilizar objetivos cotidianos.

Durante los ensayos fue interesante convivir tanto con personas que tenían experiencia en música e improvisación y las que no son músicos pero tenían algún tipo de acercamiento, y ver cómo tener esta aproximación tan libre permitía que se abrieran diferentes niveles de escucha e interacción. También al tener indicaciones con objetos como juguetes, campanas entre otras cosas, hacían que los ensayos fueran muy lúdicos y exploratorios auditivamente, rompiendo un poco la seriedad de una obra tradicional y permitiendo jugar como cuando era niño.

Mi experiencia en la presentación de la pulquería de los insurgentes superó mi expectativa ya que la mayoría del público, si no es que todos terminaron sonando y jugando a hacer música con los intérpretes, la intención de incitar al público estaba planeado desde antes de presentarse pero no esperaba esta respuesta ya que a veces es difícil hacer que el público colabore, en otras ocasiones que he tocado en obras interactivas son pocas las personas que se animan a hacerlo, sin embargo en esta presentación fue casi unánime, al punto que los que tocábamos en un punto salimos del espacio y seguía sonando la pieza, y pudo haber continuado en un tiempo indefinido pero tuvimos que acordar captar la atención del público para hacer un final de la pieza.

En general haber tenido la oportunidad de participar en claxofón fue una gran experiencia ya que me permitió principalmente divertirme mucho y convivir con otras personas interesadas en obras abiertas que permiten al intérprete poner su creatividad y no solo tocar lo que se lee en la partitura.

Carlos Huitrón

CAPÍTULO 3

exploraciones: despliegues
de encuentros y ocurrencias

3.1 Palabras como objetos: experimentación con notaciones verbales

El grado cero de una partitura y una realización no es una situación en blanco exactamente preparada, sino que de hecho es el mundo.

Manfred Werder

exploraciones surgió con la intención de compartir un proceso con las personas que formaron parte del Seminario Interdisciplinario de (Creación e) Interpretación de la Facultad de Música —Adela Marín, Aketzalli Rueda, Aleyda Moreno, Emmanuel Pool, María Clara Lozada, Nicolás Hernández y Roberto Kolb—, el cual cursamos entre agosto y diciembre de 2018. A grandes rasgos, el impulso inicial de este proceso fue ir creando “algo” colectivamente para presentar al final del semestre en tres eventos públicos, junto a cinco propuestas desarrolladas entre algunos de mis compañeros. Para esto fui diseñando una serie de exploraciones, a través de varias partituras, con las cuales buscaba provocar que cada uno de nosotros experimentáramos (con) distintas cosas, así como conocer y compartir en qué devenían dichas exploraciones: qué situaciones, acciones, diálogos, materiales, percepciones, reflexiones, problemáticas, etc., surgían y se potenciaban; en otras palabras, qué *ocurrencias* se desplegaban. Como mencioné al cierre del capítulo 0, considero las ocurrencias como los diversos impulsos, ideas, propuestas, acuerdos, problemáticas, tropiezos, modos de relacionarse, etc., que surgen en y entre las personas durante los procesos de experimentación, así como todo lo demás que surge y sucede en el momento y en el espacio en el cual se realizan dichos procesos, incluso, muchas veces, más allá de lo que se piensa o en lo que se enfoca la atención. Por lo que percibir las, atenderlas y valorarlas son cualidades muy potentes e importantes para cuestionar, ampliar y resignificar las maneras de experimentar y de compartir procesos (ver 1.1.2).

Una cuestión que influyó en el diseño de las exploraciones fue mi interés en explorar la provocación, a través de la notación, como dinámica y potencia de creación, así como distanciarme de anotar instrucciones o indicaciones que determinaran maneras específicas en las que se tuvieran que realizar las exploraciones y lo que pudiera surgir de éstas. Vinculando algunos planteamientos del capítulo anterior, buscaba investigar de qué maneras podría experimentar con la notación para desplegar procesos en los que cada persona involucrara sus ideas y decisiones, impulsando distintas maneras de realización, diversas músicas-proceso (ver 2.2.1), así como distanciarnos de los moldes-lugares (ver 2.1.1), de las dinámicas convencionales de interacción entre compositores e intérpretes, al involucrarnos todos como creadores y realizadores en el proceso (ver 2.2.4).¹

Para profundizar en la provocación comencé a experimentar con notaciones verbales: notaciones enfocadas en el uso de palabras, a diferencia, por ejemplo, de las notaciones gráficas de *Rengârenk* (ver 1.2.2 y 1.3). Hubo dos razones principales que me llevaron a esto: por un lado, consideré que podría *experimentar con las palabras como objetos*, seleccionándolas, explorándolas, instrumentalizándolas, ensamblándolas, fragmentándolas, espacializándolas y proponiéndolas en el papel, etc. (ver 1.1), para impulsar la potencia de la pluralidad de (re)significaciones, lecturas y relaciones que podrían tener —como los *readymades* de Duchamp (ver 1.1.2)—, distanciarlas de la instrucción y proponerlas como provocaciones; por otro lado, pensé que podrían ser notaciones más accesibles para involucrar a todos,² así

¹ Sin embargo, aunque pienso que no tuvimos una interacción convencional y que gradualmente se fueron ampliando las potencialidades creativas de los que estábamos involucrados, tardé mucho en pensar en apartarme de ser el único que diseñara las exploraciones, manteniendo uno de los hábitos más determinantes del molde de compositor: ser el creador principal de algo con la intención de que alguien más reaccione, de alguna manera o muchas, a partir de esto.

² Aunque la mayoría de los integrantes del seminario formábamos parte del posgrado de la FaM y habíamos tenido formación musical escolarizada, éramos un grupo variado en el cual había gente especializaba en distintas áreas (artes plásticas, biología, composición, interpretación,

como para compartir, en un futuro, las exploraciones con una diversidad de personas (ver 1.2.2). En su libro *Word Events: Perspectives on Verbal Notation*, enfocado en el estudio de notaciones verbales, John Lely y James Saunders enlistan una serie de ventajas que algunos de los practicantes de dichas notaciones señalan:

(...) las palabras escritas son accesibles para un amplio rango de personas, incluyendo a aquellas que no pueden leer la notación en pentagrama de la música tradicional occidental; las notaciones verbales (...) pueden expresar ideas con gran precisión; pueden expresar generalidades; pueden sugerir muchos tipos distintos de relaciones entre el autor y el lector; pueden expresar ideas y conceptos, al igual que proveer prescripciones de acciones (Lely y Saunders, 2012: xix).

La noción de que las notaciones verbales son accesibles para una diversidad de personas posiblemente se ha ido expandiendo al enfocar su uso de las maneras en las que se menciona en la cita: para expresar ideas, conceptos, generalidades y prescripciones de acciones con gran precisión. Sin embargo, ¿qué tan accesibles podrían ser estas notaciones si no se utilizan de maneras tan precisas o claras? ¿Si se pretende distanciarlas de comunicar instrucciones o prescripciones para acciones? ¿Si se buscan distintos modos de proponerlas para provocar que las personas las resignifiquen de diversas maneras según sus lecturas y sus realizaciones?

musicología, tecnología musical, etc.). La única persona que no estudió música escolarizadamente es Adela, quien se dedica principalmente a las artes plásticas y visuales. Aunque ella continuamente nos comentaba que no era músico y que sus aproximaciones a las exploraciones no las pensaba como tal, al ver lo que surgía de sus exploraciones siempre me hacía cuestionarme, ¿qué es un músico? Y, ¿quién o qué define si alguien es o no es músico? Christian Wolff, al hablar precisamente de las notaciones verbales y de cómo éstas pueden hacer que las piezas sean realizables y accesibles para “no-músicos”, menciona que realmente ésta (no-músicos) es una no-categoría, ya que “cualquiera puede ser un músico de algún tipo, y puede tener algún deseo de hacer música” (2012 [2009]: 412).

Al investigar varias partituras que utilizan notaciones verbales, observé que la mayoría están escritas en alguno de los dos siguientes modos verbales, o mezclando ambos: 1) en modo imperativo, conformando los textos principalmente por instrucciones;³ 2) en modo indicativo, anotando las partituras con enunciados declarativos, los cuales usualmente se enfocan en describir una acción, una situación, una operación o un proceso. No obstante, como señala John Lely, aunque los declarativos tienden a minimizar el rol de cualquier agente al hacer énfasis en lo que sucede más que en quién hace que suceda, también podrían utilizarse para dar órdenes o mandatos (cf. *Ibíd.*: 32). Algunos ejemplos de creaciones conformadas por sólo una oración utilizando el modo imperativo son las siguientes:⁴ “Haz algo en la calle y regálalo” (Alison Knowles, *Street Piece*, 1962); “Consigue un gato” (Milan Knizak, *Cat*, 1965); “Sigue caminando atentamente” (Takehisa Kosugi, *Theater Music*, alrededor de 1964); “Registra el sonido de la piedra envejeciendo” (Yoko Ono, *TAPE PIECE I – Stone Piece*,⁵ 1963). Algunas propuestas anotadas en dicho modo, con textos más extensos, serían *Stones* (1969) de Christian Wolff:

Haz sonidos con piedras, saca sonidos de las piedras, usando una serie de tamaños y tipos (y colores); en mayor medida, discretamente; a veces en secuencias rápidas. En mayor medida golpeando piedras contra piedras, pero también piedras en otras superficies (dentro de la cabeza abierta de un tambor, por ejemplo) o de otras maneras que no sea golpeándolas (con un arco, por ejemplo, o amplificándolas). No rompas nada.

³ John Lely plantea que la mayoría de las partituras que investigaron para el libro *Word Events: Perspectives on Verbal Notation* están, al menos hasta cierto punto, en modo imperativo. Asimismo, menciona que las partituras escritas en este modo podrían parecer más inmediatas y accesibles que aquellas que utilizan declarativos debido a su frecuente uso en conversaciones habladas, lo que podría evocar un registro informal; por otro lado, también señala que a algunas personas podrían parecerles demasiado determinantes o, incluso, dictatoriales (cf. Lely y Saunders, 2012: 29-32).

⁴ La mayoría de los ejemplos fueron creados por personas que se relacionan a la música experimental y/o a *Fluxus*. Todos los textos de las partituras fueron traducidos por mí.

⁵ Esta partitura forma parte de un libro titulado *Grapefruit* (1964), el cual Yoko Ono plantea que “era un libro con instrucciones para otros” (2012 [2009]: 303).

O, Valley (2010), para radios, de Casey Thomas Anderson:

Reúna varios radios. cada radio debe sintonizarse entre estaciones (una mezcla igual de estática y cualquier transmisión de radio).

Los radios se dispersarán por todo el espacio de realización. equalice el volumen de cada radio con los sonidos ambientales del cuarto, así como con los otros radios, para lograr un balance exacto. las propiedades acústicas del cuarto deben ser las principales fuentes de amplificación para el sonido general.

Ocasionalmente/Opcionalmente

Desvanezca lentamente un radio, luego vuelva a introducirlo (imperceptiblemente)

Apague un radio, después vuelva a encenderlo (repentinamente)

Acompañe el sonido general con sonidos de fricción (frotando silenciosamente rocas en ollas de cerámica, etc.)

El uso del indicativo se puede ver en estos ejemplos: "● desarmando / ● armando" (George Brecht, *Flute Solo*, 1962);⁶ "El sonido de un zapato golpeteando" (Ken Friedman, *Zen Vaudeville*, 1966); "hay un zumbido silencioso en el fondo" (Joseph Kudirka, *Smokers Die Younger*, 2009). O, en *an ort*, 1-9 (2009) de Stefan Thut:

al aire libre

nueve grabaciones de sonido

repartidas en un año

siempre en el mismo lugar y a la misma hora del día

ocho minutos de cada una de las nueve grabaciones, sin cortar

(casi) perfectamente unidas: setenta y dos minutos en conjunto

⁶ A finales de los cincuenta, George Brecht comenzó a crear partituras en formato de tarjetas, hechas principalmente con notaciones verbales, las cuales llamó "partituras de evento". Considero que la siguiente anotación que hizo en su cuaderno en 1959 está vinculada a buscar compartir las partituras con una diversidad de personas: "¿[n]o deberían las partituras simplemente publicarse en el diario, o estar disponibles en tarjetas impresas u hojas de papel, para ser enviadas a cualquiera?" (1991 [1959]: 135).

Varias partituras escritas de la segunda manera podrían tener un enfoque en la proposición y en la provocación, ya que el texto podría impulsar distintos procesos y/o realizaciones sin instruirlo explícitamente. No obstante, si bien esta manera de notación podría tener dichos enfoques, los distintos grados de especificidad con los que se anotan algunas partituras, podrían determinar, enfocar y contener, hasta cierto punto, qué se podría realizar, cómo y/o qué se espera que suceda, al igual que con las instrucciones. Por ejemplo, aunque no está escrita en modo imperativo, la partitura de Thut recién planteada instruye implícitamente cómo desarrollar un procedimiento bastante preciso, el cual siempre ocurrirá de maneras distintas.

Como mencioné previamente, la provocación que pensaba explorar buscaba enfocarla en impulsar la potencia de la pluralidad de lecturas, (re)significaciones y relaciones que pueden tener las palabras, e incitar diversas ocurrencias y realizaciones. Sin embargo, como se ha visto y se seguirá viendo en los procesos de este trabajo, esta era una búsqueda que reflejaba tanto mis perspectivas y hábitos instalados, amoldados, sobre las relaciones convencionales entre compositor-partitura-intérprete como un ansioso deseo de salir de estos límites, de ampliar los moldes, de experimentar. En otras palabras, continuaba instalada en mi práctica la noción de que las obras y las partituras usualmente son o tienen que ser leídas, entendidas y realizadas siempre de maneras parecidas y con significados semejantes, como establece el compositor —lo cual también fue acentuando mis preocupaciones acerca de la imposición (ver 3.3.1)—. A su vez, esto me remite nuevamente a los moldes e instituciones de lo convencional musical que he señalado previamente (ver 0.1, 1.2.2, 2.1.1 y 2.2.4), los cuales han fijado y perpetuado que esto se perciba y se practique de estas maneras. Recordando las propuestas de Certeau acerca de la potencia de los caminantes para practicar los lugares y actualizar los órdenes espaciales, lo cual resuena con el planteamiento de Small

acerca de que los intérpretes y escuchas son libres de utilizar las obras como prefieran (ver 2.2.4), pienso que cualquier partitura, signo, palabra, objeto, lugar, es un campo de potencias: de desplegar una pluralidad de maneras de leerse y realizarse, de ser accesibles, de (re)significarse continuamente en el encuentro con las personas (ver 1.1.2). Sin embargo, esto no suele considerarse, ni impulsarse, usualmente dentro de lo que se propone como creación e interpretación musical. Relaciono dichas potencias con lo que Manfred Werder propone en su escrito "Partituras de texto – Declaración (1)":

Los sistemas de comunicación —lenguaje, notación— sobrellevan una tensión intrínseca entre el sistema establecido institucionalmente y su naturaleza: ningún segundo uso de un signo o una palabra ha permanecido igual —las palabras y el lenguaje han cambiado ya, *difieren* permanentemente (su cualidad inherente de iteración permite al lenguaje volverse eso que es).

Entonces, la precisión de un tipo de notación se convierte en una carencia de precisión porque la notación está permanentemente difiriendo, y emergiendo a través de una proliferación contextual (2012 [2009]: 379).⁷

Si las notaciones difieren permanentemente según las proliferaciones contextuales, si las precisiones y los usos de los signos o palabras nunca han permanecido iguales,

⁷ En relación a los planteamientos acerca de la pluralidad de lecturas, (re)significaciones y relaciones de las palabras y los textos, Roland Barthes propone que "[e]l Texto es plural. Lo cual no se limita a querer decir que tiene varios sentidos, sino que realiza la misma pluralidad del sentido (...) no puede por tanto depender de una interpretación, ni siquiera de una interpretación liberal, sino de una explosión, una diseminación" (1994 [1971]: 77). Asimismo, haciendo un vínculo entre las potencias de la escritura y de los *readymades* (ver 1.1.2), José Luis Brea propone que "es imposible fijar el significado (...) porque toda escritura es infinitamente interpretable (...) Lo que toda escritura nos entrega es, ineluctablemente, 'un ruido secreto' -la huella de una hipotética 'intención de significancia' que nunca nos sería dado descifrar" (1996: 7). Como menciona Barthes años antes en otro texto, "[e]n la escritura múltiple, efectivamente, todo está por *desenredar* pero nada por *descifrar*" (1994 [1968]: 70); la escritura se rehúsa a asignar un "secreto" al texto, un sentido último (cf. Barthes, 1994 [1968]: 70).

si las personas podrían leer y hacer como prefieran o se les ocurra, entonces, más allá de preferir anotar una creación en un modo u otro, ¿de qué podría depender que las creaciones provoquen realizaciones que sean percibidas relativamente similares o distintas? Una respuesta es que esto depende del marco o de los marcos que se establecen al anotar cada creación —aquello que organiza el orden espacial, recordando a Certeau (ver 2.2.4)— y que según la amplitud de dichos marcos también se puede desplegar una proliferación contextual más o menos amplia, en el *encuentro* de una persona y una partitura, impulsando y visibilizando la potencia que tiene toda escritura de ser “infinitamente interpretable” (Brea, 1996: 7). En este sentido, otros cuestionamientos para continuar profundizando en el siguiente apartado con el proceso de *exploraciones* serían, ¿de qué maneras se pueden anotar y proponer las partituras para generar marcos muy amplios e impulsar proliferaciones contextuales que posibiliten que las creaciones y las realizaciones surjan de diversas maneras, según los modos en los que cada persona involucra sus lecturas y ocurrencias? Pero, también, ¿qué más podría desplegar la búsqueda de todo esto tanto en el proceso como entre las personas involucradas?

—*pausa*—

lo que ocurre en las ventanas

3.2 Explorando las *exploraciones*

Perderse significa que entre nosotros y el espacio no existe solamente una relación de dominio, de control por parte del sujeto, sino también la posibilidad de que el espacio nos domine a nosotros. Son momentos de la vida en los cuales empezamos a aprender del espacio que nos rodea (...).

Franco La Cecla

3.2.1 *exploración 1*

El 14 de agosto de 2018, durante una de nuestras primeras sesiones del seminario, les compartí a mis compañeros algunas de las ideas que tenía para la dinámica del proceso de *exploraciones*: que les pensaba ir enviando gradualmente distintas exploraciones-provocaciones; que una cualidad importante del proceso sería tener espacios de diálogo (ver 1.2.1 y 2.1.2) para profundizar acerca de qué les generaban y qué impulsaban dichas exploraciones; que todas las ideas y los materiales que surgieran podríamos utilizarlos para armar colectivamente lo que quisiéramos hacer en los eventos públicos de fin de semestre; y que si queríamos podríamos hacer registros de las sesiones para utilizarlos como documentación del proceso y, quizás, compartirlos en las presentaciones. También les pedí que llevaran una bitácora de sus exploraciones para poder consultar en un futuro qué les habían generado. Aunque platicamos brevemente y quizás ambiguamente acerca de estas ideas, me pareció que todos estaban interesados en participar.

A partir de esto esboqué un plan general, una ruta, que sólo yo conocía, con el objetivo de que gradualmente fueran surgiendo ideas y materiales que pudiéramos utilizar para armar colectivamente las presentaciones, lo que reflejaba algunos de

mis hábitos respecto al control, la direccionalidad y la funcionalidad de una creación.¹ Sin embargo, debido a las maneras en las que fui diseñando las exploraciones, así como lo que éstas provocaban en mis compañeros y lo que surgía de sus realizaciones, el plan siempre se “descarrilaba”: se desdibujaba en los caminos que abrían las ocurrencias, las cuales me resultaban tan extraordinarias que, aunque intentaba retomar la ruta esbozada, no lo hacía de modos drásticos que pudieran frenar todo lo que se estaba impulsando, ya que esto hubiera implicado un retorno a los hábitos y moldes-lugares (ver 2.1.1) de los cuales quería distanciarme.

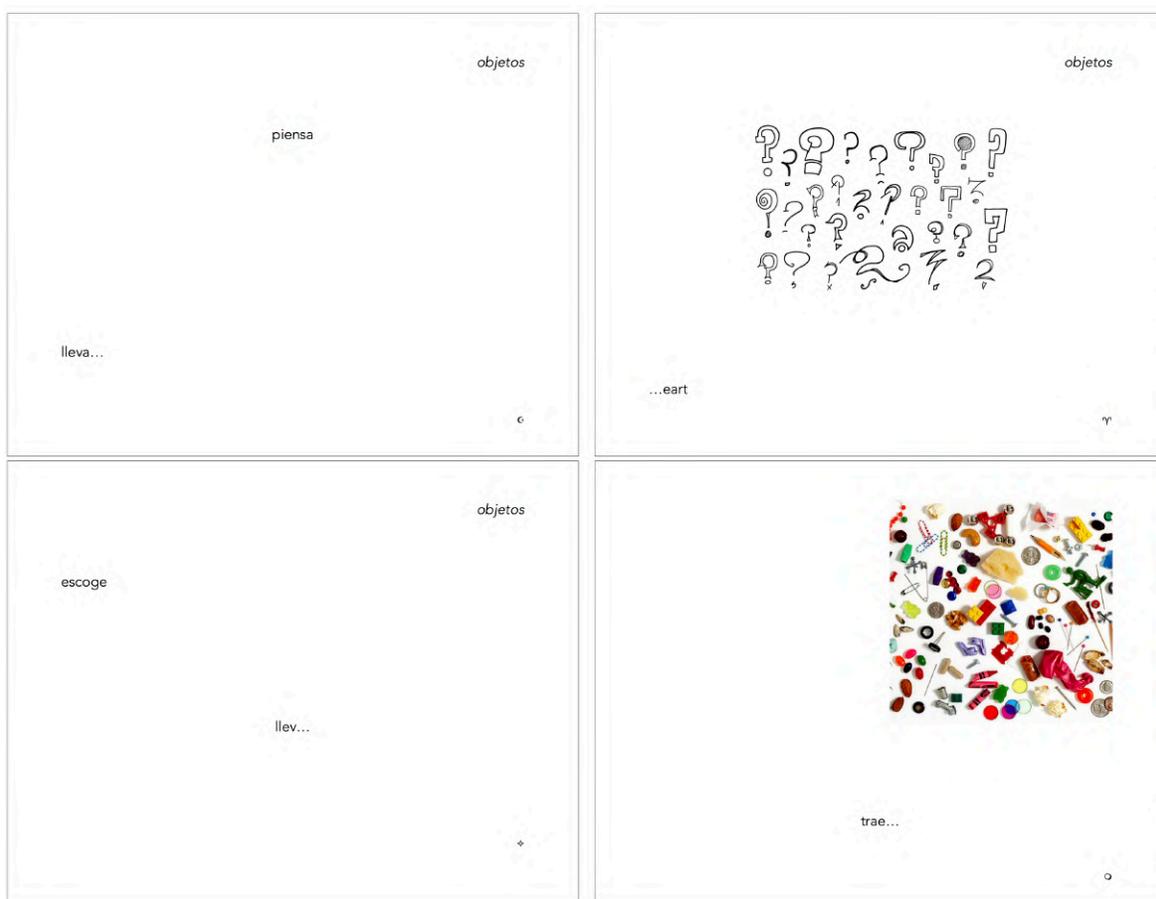
Además de dicho plan, también desarrollé la *exploración 1*, para la que diseñé nueve tarjetas,² en las cuales espacialicé cada palabra, o imagen en algunos casos, en distintos puntos del papel. Ocho de estas tarjetas tienen una palabra en la esquina superior derecha: cuatro dicen “espacios”, tres dicen “objetos” y una dice “bitácora”. La tarjeta restante no tiene ninguna palabra, ya que, como la imagen que aparece tiene distintos objetos, consideré innecesario anotar “objetos”. Dichas palabras las diferencié con cursivas y, al igual que la imagen mencionada, las pensé como *campos* en los cuales se pudieran relacionar los demás elementos que aparecen en cada tarjeta.³ De cierta manera, aunque cada uno de estos campos son marcos, al no anotar ningún objeto o espacio específico buscaba que fueran marcos amplios que pudieran resignificarse como campos, posibilitando que las personas los exploraran encontrándose con diversas ocurrencias según sus lecturas, usos y contextos (ver 1.1.2 y 3.1): que “[e]l plano de la partitura, sea un campo de

¹ Materiales como registros sonoros y visuales, sets de objetos, creaciones diversas, partituras, entre otros que pudiéramos utilizar para experimentar en las presentaciones.

² Las tarjetas pueden consultarse en las siguientes páginas y a través del siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/exploracion1/>

³ Los símbolos pequeños que aparecen en la esquina inferior derecha de las tarjetas de objetos y de espacios (c ∩ ✦ o), llamados *wingdings*, los utilicé para distinguir las tarjetas. No utilicé números o letras ya que consideré que esto podría sugerir una secuencia o una jerarquía.

incidencia —impredictibilidad inasignable—” (Werder, 2012 [2009]: 379). Aunque al diseñar las tarjetas, tanto de ésta como de las siguientes exploraciones, pensé en una lectura convencional (de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha), no anoté ninguna indicación de cómo aproximarse a éstas, por lo que no tendrían porque ser leídas así, ni tampoco se tendrían que considerar las palabras en cursivas como campos. De hecho, la espacialización de los elementos podría dislocar un posible foco, ampliando y confundiendo las maneras de lectura.⁴



Tarjetas de objetos, *exploración 1*, agosto 2018.

⁴ Esto me hace pensar en las experimentaciones con palabras de algunas de las partituras-evento de George Brecht, cuyas ambigüedades, señala James Saunders —al hablar de *Time-table Music* (1959) y *Time-Table Event* (1961)—: crean un espacio interpretativo y abren la realización a más posibilidades (cf. 2013).

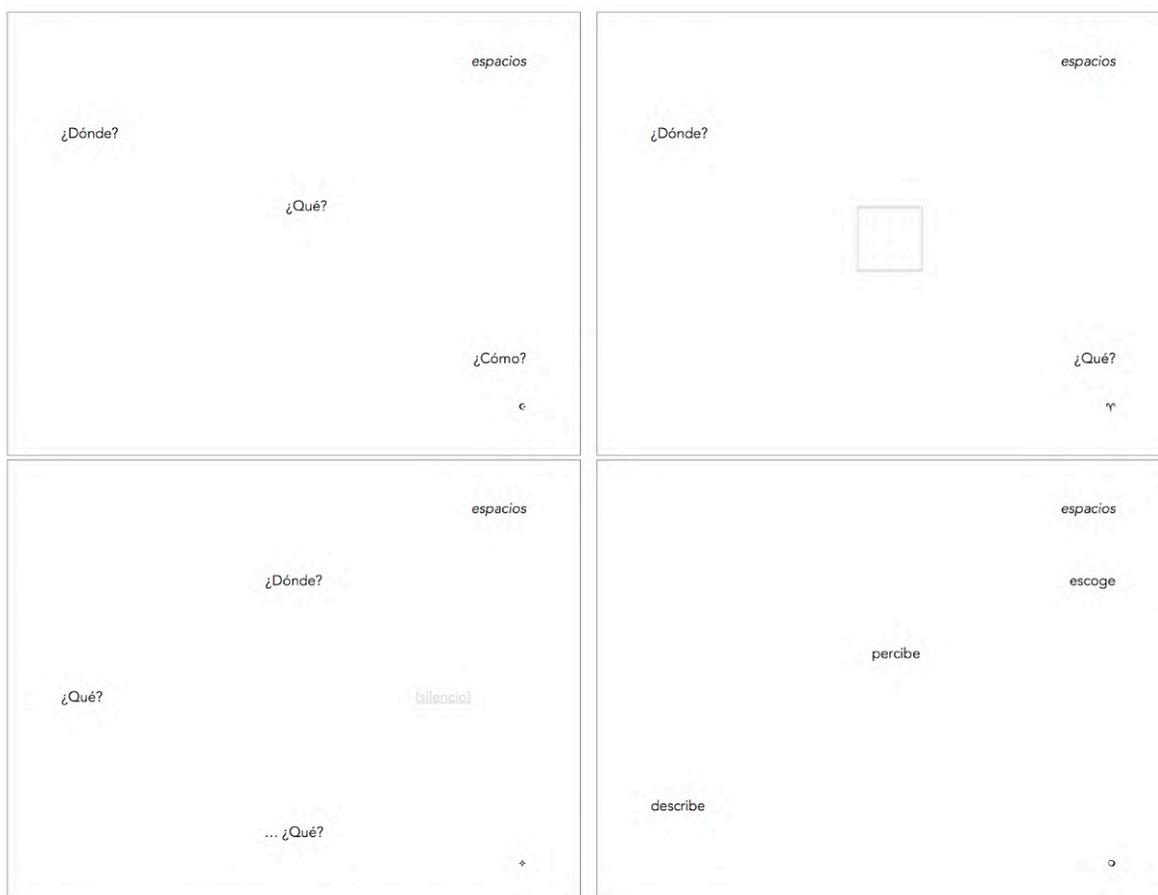
Por otro lado, la mayoría de las tarjetas de espacios y de objetos las diseñé pensándolas como “variaciones” en las cuales estaba experimentando con las palabras para escribir casi lo mismo de formas distintas, y, en algunas de éstas, también intenté comenzar a distanciarme de la instrucción, del modo imperativo, así como de fijar determinaciones respecto a cómo realizarlas y qué debería suceder, lo cual refleja mis intereses planteados previamente (ver 3.1). El propósito de esto era enviar una tarjeta de cada campo a cada uno de mis compañeros, seleccionada al azar, para después dialogar cómo había sido la lectura de cada quien y qué había ocurrido a partir de éstas, incluyendo qué coincidencias y diferencias tenían.

Al diseñar las tarjetas de objetos pensé que tanto las palabras “piensa” y “escoge” como las imágenes con signos y objetos podrían impulsar algo relativamente similar: que cada quien pensara y eligiera objetos sin que yo especificara cuáles, ni para qué o por qué harían esto. Al ser el campo tan amplio, en la mayoría de los casos,⁵ ¿qué objetos podrían pensar o elegir y qué es lo que los impulsaría a hacerlo? Por otro lado, los textos que están más cercanos a la parte inferior de cada tarjeta (“lleva”, “llev...”, “trae...” y “...eart”) los anoté con la intención de indicar o sugerir que llevaran los objetos a la siguiente sesión.⁶ Sin embargo, estos textos podrían condicionar el campo, ya que, si en un principio se podría pensar en cualquier objeto, el que haya una instrucción que indique que tienen que llevarse o traerse reduce el campo de objetos posibles. Otra cuestión acerca de estas últimas instrucciones es que operaban dentro de un contexto: el seminario. Si no hubiera un contexto definido, ¿qué tanto podrían impulsar o frustrar estos textos? Ya que, como plantea John Lely: “[e]l contexto proporciona un marco dentro del cual se

⁵ Como se verá en la exploración de Adela, la imagen con objetos pequeños delimitó el campo a objetos similares a los que aparecen en ésta, algo que no consideré previamente.

⁶ La decisión de eliminar una letra (“llev...”) o de invertir una palabra (“...eart”) fue un intento de escapar de lo imperativo y experimentar qué podría ocurrir si no decía la instrucción explícita.

puede entender un texto en particular. La falta de contexto puede hacer que un texto sea confuso o ambiguo” (Lely y Saunders, 2012: 5).



Tarjetas de espacios, *exploración 1*, agosto 2018.

Respecto a las tarjetas con la palabra “espacios”, sólo una de ellas tiene instrucciones, la que dice: “escoge”, “percibe”, “describe”. Las demás fueron impulsadas por ésta, experimentando con una notación hecha principalmente por cuestionamientos. Acerca del modo interrogativo, Lely plantea que su uso es menos común, señalando que las preguntas son una manera de fomentar reflexiones críticas por parte del lector y que dichas reflexiones pueden, más adelante, retroalimentar una realización (cf. 2012: 36). En este sentido, quizás la pregunta “¿Dónde?” podría provocar pensar en, y/o ir a, algún espacio —imaginario, físico,

conceptual, etc.—, sin embargo, las demás preguntas no tienen ningún foco específico. Si bien en un inicio surgieron como variaciones de “percibe” y “describe”, “¿Qué?” y “¿Cómo?” abren campos de posibilidades mucho más amplios. Esta fue una de las maneras más ambiguas de intentar provocar a mis compañeros y, posiblemente, la que más se aleja de una instrucción y de una forma determinada de realización, ya que lo que se podría desplegar dependía, aún más que en otras tarjetas, de lo que ocurriera en cada quien al relacionar los cuestionamientos con un espacio elegido por ellos, al resignificarlos (ver 1.2.1 y 3.1). Al ser tantas y tan ambiguas las posibilidades, al no tener un camino claro sobre cómo explorar los campos, ¿qué podría ocurrir? ¿Qué podrían provocarles a mis compañeros estos textos? Pero, también, ¿qué tan accesibles podrían ser estas notaciones (ver 1.2.2)?⁷

Por último, en la tarjeta de bitácora anoté: “bitácora de la vivencia y la resonancia de las exploraciones”. Aunque éste es el único texto conformado por más de una palabra y no tiene ninguna instrucción, asemejándose a un título o una frase, esta notación no escapa de una intención, reflejando una manera de “sugerir” que algo determinado podría hacerse y que, posiblemente, se espera que se haga, al igual que se verá en otras de las tarjetas de las siguientes exploraciones. En este caso, buscaba que fuera un recordatorio de llevar una bitácora y, aunque ninguno la mantuvo durante todo el proceso, fue un acercamiento a una dinámica que plantearía más adelante: los registros de las exploraciones (ver 3.2.3).

⁷ Particularmente estas tarjetas me hacen pensar en cuando George Brecht, al hablar de su tarjeta *Bach*, señaló: “tiene una gama de respuestas (...) a veces el resultado de una partitura está más allá de la partitura. No puede ser deducido a partir de lo que hay en la tarjeta” (Brecht y Nyman, 1978 [1976]: 111).

El 15 de agosto les envié un correo a cada uno de mis compañeros con un archivo PDF conformado por tres tarjetas:⁸ la primera era la de bitácora, la segunda era una de las de espacios y la tercera era una de las de objetos. Tanto las tarjetas de espacios como las de objetos fueron seleccionadas al azar. Durante la siguiente sesión del seminario les mencioné brevemente la manera en la que había diseñado y distribuido las tarjetas, así como mi interés en conocer qué les habían generado. Después de esto cada quien compartió sus acercamientos, impresiones y ocurrencias impulsadas a partir de esta exploración. A continuación trataré estos asuntos, los cuales pueden complementarse con los registros que se encuentran en el siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/exploracion1/>

Aleyda comentó que a ella le habían tocado las tarjetas *espacios*^c y *objetos*⁺.⁹ Respecto al “llev...” de la tarjeta de objetos, mencionó que pensó que significaba “llevar” pero que tenía la duda. Nos compartió que ella eligió un frasco de vidrio, una tapita de plástico y un lápiz, y que se puso a jugar escuchando las sonoridades de cada uno. Tras decir esto, comenzó a interactuar con dichos objetos durante varios minutos. Al preguntarle por qué los había elegido, respondió que estaban en su cocina y que pasa una parte considerable del tiempo ahí. Por último, comentó: “se me hace una actividad muy lúdica, bueno, a mí me gusta mucho porque es jugar con el sonido (...) sumergirte en escuchar (...) sumergirte en las sonoridades”.¹⁰

⁸ El correo decía lo siguiente: “¡Hola! Te estoy enviando adjunta la exploración que te fue asignada al azar, en caso de que quieras participar. Nos vemos la siguiente semana. Abrazo, Aldo”. El título del archivo era “exploración 1_(nombre de la persona)”.

⁹ En esta parte utilizaré los *wingdings* que aparecen en cada tarjeta de espacios y de objetos para especificar cuáles le tocaron a cada quien.

¹⁰ Esto sucedió en la sesión del 21 de agosto de 2018, siendo la primera de tres sesiones en las cuales compartimos las ocurrencias impulsadas por las exploraciones. Tanto los fragmentos citados como las narraciones que aparecen en las páginas de esta exploración, a excepción de las perspectivas de Adela, fueron extraídos de los registros de dicha sesión. Por otro lado, a ésta no asistieron Adela y Aketzalli, y Nicolás comentó que no recibió el correo.

Por su parte, María Clara unió las tarjetas *espacios*^o y *objetos*^o para su exploración y mencionó que lo que más le llamó la atención fue la imagen de los signos, impulsando una serie de relaciones partiendo de dos motivos: por un lado, el ver los signos como interrogaciones la llevó a pensar en la duda y, por otro lado, uno de estos signos lo vio como un "2", lo que la llevó a ver otros que parecían "0" y "1", recordándole un episodio del programa *Futurama* en el que el robot Bender vende su cuerpo y sueña con ceros, unos, e incluso cree haber visto un dos. Todo esto provocó que ella reflexionara acerca de cómo suena el cuerpo, como objeto, y, en específico, cómo podría sonar la duda a través del cuerpo: "un espacio de duda".

Emmanuel también unió las tarjetas que le tocaron, *espacios*^x y *objetos*^o, lo que impulsó dos cosas: por un lado, que trajera a la sesión su laúd, compartiéndonos que sus cualidades físicas y resonantes le recuerdan a las bóvedas de las catedrales, pensando el instrumento como objeto y espacio al mismo tiempo; y, por otro lado, pensó su cuerpo como el espacio donde su voz se transforma, según dónde la sitúe y qué haga, cómo lo recorra, con ella.

Roberto exploró las tarjetas *espacios*^o y *objetos*^x relacionándolas con lo que estaba viviendo en ese momento. Respecto a la bitácora, comentó que no sabía qué hacer con ella, ya que si comenzaba por ahí iban a salir mínimo 400 páginas. Por otro lado, la tarjeta de espacios lo inspiró a hacer distintas anotaciones en ella: al ver "espacios" escribió "nocturnos"; en "¿Dónde?" anotó, "todos los espacios que visita mi sueño, algunos no me atrevo a visitarlos de día, otros los añoro de día pero no los logro encontrar"; y, en "¿Qué?" escribió, "ahí encuentro lo mejor de mí, lo que quisiera ser de día durante toda la vida". En cuanto a la tarjeta de objetos, mencionó que todos sus objetos son "libros, libros, libros, libros, libros, libros...";

pero que no supo qué hacer con “llev...”, aunque le sugería completar esto con otra palabra o quizás llevar los libros a sus espacios nocturnos.¹¹

El último en compartir sus exploraciones fui yo, mencionándoles que también me había mandado un correo. Cómo se irá viendo, en este proceso me fue difícil distanciarme de mis propias ideas, por lo que considero que la mayoría de mis exploraciones revelan lo que esperaba del plan que había esbozado. Les comenté que yo había leído las tarjetas *espacios*[✦] y *objetos*[Ⓒ], y las había llevado en mi mente. Respecto a los espacios consideré dos: Casa del Lago de Chapultepec y el tránsito de mi casa a la Facultad. En cada espacio me concentré en apreciar qué ocurría mientras percibía: ritmos, aire, vendedores, radio, un niño jugando y tejiéndose en el performance, lluvia, risas, preguntas, tranquilidad, burbujas; “ya somos parte del performance, siempre fuimos parte”; “el performance es la vida, siempre estuvimos allí”.¹² En cuanto a los objetos, llevé un gatito de madera, que es un recuerdo-amuleto de un familiar que falleció, y dos juguetes: un erizo de plástico que vivía en mi mochila y una oveja percusionista que al darle cuerda toca un tamborcito.

¹¹ Cuando envié el correo con la *exploración 1*, Roberto respondió: “Aldo, no sé bien qué esperas de mí con este documento. ¿Puedes darme una pista por favor?”. A lo que contesté: “Hola Roberto, ‘Sólo’ espero conocer y discutir qué nos provoca, qué nos lleva a pensar, imaginar, hacer, etc. Otra pista: el tema de la exploración aparece en cursivas”. Durante la sesión les compartí a todos que su respuesta me había provocado angustia, posiblemente por pensar que quizás tendría que justificar por qué hacía esto, cuando, realmente, no tenía claro qué es lo que estaba haciendo, ni qué podría ocurrir. Pero, también, porque no quería definir qué se “debería” hacer. Esto me hace recordar las siguientes palabras de John Cage: “[l]a gente siempre quiere saber qué estamos haciendo y lo último que queremos hacer es mantenerlo en secreto. Pero la verdad es que no sabemos lo que estamos haciendo y así es como logramos hacerlo cuando es vivificante. Creo, por supuesto, que lo que estamos haciendo es explorar un campo, que el campo es ilimitado y sin diferenciación cualitativa pero con multiplicidad de diferencias, que nuestro asunto ha cambiado del juicio a la concientización” (1961: 204-205).

¹² Citas extraídas de mi tarjeta de espacios, haciendo referencia a *Piece with gaps for each other* de Ursula Eagly, Martín Lanz Landázuri y Kohji Setoh; un encuentro en el que me sentí tejido.

Aunque Adela no estuvo presente, a los pocos días platicamos de sus exploraciones con las tarjetas *espacios*^o y *objetos*^o, así como de lo que había sucedido en la sesión. Para la exploración de espacios ella recorrió su casa percibiendo cómo se comportaba el sonido en ésta y, a partir de eso, decidió grabarse recitando un poema suyo mientras se movía y se ubicaba en distintos puntos del espacio para utilizarlo “como un objeto más de resonancia”.¹³ Por otro lado, a ella le tocó la tarjeta que tiene la imagen con objetos, lo que le sugirió experimentar sonoramente con cosas similares: pastillas, materiales de dibujo, comida, globos, cascabeles, etc. Al preguntarle cómo se sintió al hacer las exploraciones, ella comentó: “a mí me gusta mucho. Me gusta mucho explorar cosas nuevas, diferentes. Y sobre todo, eso de percibir, percibir lo cotidiano y darle otra valoración (...) disfrutando los objetos y tratando de (...) valorar lo cotidiano que uno olvida”.¹⁴

Es posible que tanto el contexto del seminario, situado en un posgrado en música, como nuestros contextos personales impulsaran que muchas de las exploraciones tendieran hacia lo sonoro, algo que había pensado que podría suceder y por lo que deliberadamente había decidido no anotar prácticamente ninguna referencia a aspectos comunes de la música.¹⁵ Que Aleyda jugara con el sonido y se sumergiera en escuchar; que María Clara se cuestionara por las sonoridades del cuerpo como un espacio de duda; que Emmanuel experimentara con su laúd, su cuerpo y su voz; que

¹³ Fragmento extraído de su bitácora. En otro fragmento, escribió: “[j]ugué con la distancia del micrófono, proyectando la voz hacia una esquina, debajo de una mesa, en la sala abierta, dentro de un armario lleno de ropa, concentrarme en un recinto pequeño, muy cerca y muy lejos del micrófono, caminar con tacones para que se oyera mi paso, abrir y cerrar puertas”. Tanto su poema como su bitácora de esta exploración pueden consultarse en el enlace anterior.

¹⁴ Fragmento extraído del registro de nuestra conversación, realizada el 18 de agosto de 2018.

¹⁵ La única de las tarjetas que tiene una referencia a un elemento “común” de la música es la de *espacios*⁺, la cual dice “(silencio)”, como una invitación a tomar una pausa y reconfigurar la percepción a partir de crear un espacio para escuchar al silencio: un espacio para escuchar al espacio. Emmanuel, a quien le tocó esta tarjeta, comentó que nunca vio la palabra.

Roberto reflexionara sobre sus espacios nocturnos; que Adela explorara los objetos y las resonancias de su voz en los espacios de su casa: todo esto fue algo que a ellos se les ocurrió a partir de encontrarse con palabras e imágenes plasmadas en una lámina de papel. De sus co-incidencias con la partitura “en un campo indeterminado donde la pura *incidencia* podría volverse *coincidencia* — la *ocurrencia* de (algo)” (Werder, 2012 [2009]: 379).¹⁶ De igual manera, aunque muchas de las exploraciones tendieron hacia lo sonoro, ninguna es igual a otra, reflejando la potencia de las lecturas, resignificaciones y relaciones de cada palabra y signo, así como el planteamiento de Werder en el cual propone que la notación está permanente difiriendo y emergiendo a través de una proliferación contextual (ver 3.1), lo que permitió que en cada co-incidencia ocurrieran ideas, situaciones y procesos que reflejaban aspectos de cada quien: objetos, espacios, recuerdos, sentimientos, pensamientos, deseos, realidades y, como menciona Adela, revaloraciones de lo cotidiano —lo cual se vincula con la cita larga de Duchamp del apartado 1.1.2—.

Todo esto me lleva a pensar que las coincidencias y, por lo tanto, las ocurrencias son *encuentros entre campos* —personas, partituras, contextos, situaciones, palabras, objetos, espacios, etc.—, en los cuales, la “inherente deriva circundante meramente *incide* — y entonces, el momento de interpretación y la deriva circundante *coinciden*” (Ibíd.). Esta “inherente deriva circundante” a la que se refiere Werder, la relaciono con todo aquello que se provoca, devela, e incide en los momentos de encuentro y de realización, todo aquello que ocurre y que propongo que se valore y se experimente en la experimentación (ver 0.1), lo cual también puede ser más o menos amplio dependiendo de las cualidades de los marcos.

¹⁶ Respecto a las coincidencias con una partitura, Nicolás Carrasco señala que “coincidir para producir con ella (...) no significa que la partitura sea meramente una herramienta o un mero medio: la obra emerge del encuentro o la interpenetración de intérprete y partitura, en una lectura cruzada, una lectura de eso que ya no es exactamente una partitura y de aquello que ya no es exactamente un intérprete” (2018: 237).

Ahora, ¿qué más estaba ocurriendo a partir de todas estas ocurrencias? ¿Cómo afectaban al proceso y a las personas involucradas? Pienso que al compartirlas algo más se estaba provocando: nos conocíamos, nos relacionábamos, nos compartíamos, nos experimentábamos. Recordando planteamientos del capítulo anterior, nos encontrábamos tejiendo y andando un espacio para la experimentación musical compartida (ver 2.1). De igual manera, en este espacio también ocurrían incertidumbres, inestabilidades, desánimos y angustias en varios de nosotros. Algunos de mis compañeros me preguntaban qué quería o esperaba de sus exploraciones, así como qué haríamos con todo eso que estaba surgiendo. Yo les propuse que me gustaría que nos sintiéramos libres de reaccionar como quisiéramos a las exploraciones. Que nos permitiéramos imaginar, jugar, experimentar, reflexionar y ser provocados por las exploraciones, o, incluso, ignorarlas si no nos llamaban la atención y ser críticos al respecto. Que intentáramos desarticular las nociones frecuentemente vinculadas tanto a nuestros roles y prácticas como a las funciones y funcionalidades esperadas de un proceso creativo: que yo como “creador” deba saber qué estoy haciendo y decirles a ellos qué deben hacer; que ellos como “intérpretes” deban hacer algo determinado y hacerlo bien; que un “buen resultado” se valore más que las ocurrencias y los procesos; o, incluso, que creamos que tenemos que reaccionar a las exploraciones como músicos y no como las demás potencias que somos como personas, como campos. A su vez, todo esto se relaciona con los moldes rígidos planteados a lo largo de este trabajo (ver 0.1, 1.2.2, 2.1.1, 2.2.4 y 3.1). ¿Qué tan posible es dejar todo esto a un lado? ¿Qué tanto peso tiene la funcionalidad y la finalidad? ¿De qué maneras podemos valorar y profundizar en el compartir, en las experimentaciones, en las ocurrencias, en los procesos, en dejarnos llevar y en todo lo que ya está surgiendo?

3.2.2 exploración 2

Para la *exploración 2* únicamente diseñé dos tarjetas, ambas del campo "objetos". Las únicas diferencias entre éstas son el acomodo espacial de los textos y que una dice "para escuchar" y la otra "para sonar". Las diseñé de esta manera para enviarnos sólo una a cada participante del seminario, seleccionada al azar, con la intención de que conociéramos qué surgía de las lecturas de cada quien, incluyendo las similitudes y distinciones entre "para sonar" y "para escuchar".



Tarjetas de objetos, *exploración 2*, agosto 2018.

A diferencia de las tarjetas de la *exploración 1*, las cuales tenían cada palabra espacializada, en éstas aparecen grupos de palabras en distintos espacios del papel. Sin considerar por el momento el texto entre paréntesis, “(por favor, envíame fotos del objeto o de los objetos para recibir la siguiente exploración)”, ninguno de los otros grupos conforma oraciones, ni tiene instrucciones, o algún modo verbal determinado. Tampoco prescriben acciones, por lo que al leerse se podrían impulsar distintas ocurrencias sin que esto implique que se tenga que hacer algo específico o que deba suceder algo más en absoluto. Sin embargo, la instrucción entre paréntesis condiciona las potencias de los textos anteriores. Y, aunque intenté ser generoso al poner “por favor” —algo que raramente he visto en una partitura—, ahora veo que dicha instrucción no sólo implica que se realice algo específico, conteniendo las posibilidades del campo y la potencia de las lecturas y ocurrencias de cada persona, sino que también expresa un condicionamiento: que se debe hacer algo si se quiere recibir lo siguiente. Hubo dos motivos por los cuales anoté dicha instrucción. Por un lado, porque en un inicio planifiqué las exploraciones 2 y 3 como la misma en dos etapas, siendo ésta la primera: en la que se pensaba en posibles objetos para utilizar en la siguiente. Al dividir las quería que conociéramos qué objetos se les ocurrían sin estar vinculados a una función. Por otro lado, yo no iba a asistir a la siguiente sesión del seminario y no quería que el tiempo se retrasara, por lo que el registro era una manera de conocer qué (se les) había ocurrido.

Las fotografías que me enviaron a partir de esta exploración aparecen a continuación, catalogadas según las tarjetas que le tocaron a cada quien. Estos materiales, así como las tarjetas, también pueden consultarse a través del siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/exploracion2/>

"para escuchar"

Emmanuel

María Clara

Aldo



"para sonar"

Adela

Aleyda

Nicolás



Roberto



A diferencia de la *exploración 1*, y de la mayoría de las siguientes exploraciones, en ésta había palabras enfocadas a aspectos relacionados a la música: la escucha y el sonido. Sin embargo, no todos los objetos que aparecen en las fotografías son usualmente considerados en la música y, no obstante, todos podrían ser tanto para escuchar como para sonar. Podrían ser objetos para instrumentalizar y experimentar musicalmente (ver 1.1.1), además de tener otras cualidades, como mencionó María Clara al hablar de la foto de su biblioteca: “los libros también son objetos para escuchar; para escuchar a los autores”.¹⁷

Por otra parte, aunque los objetos, las lecturas y las ocurrencias podrían estar condicionadas tanto por la instrucción como por lo que enfoquen y delimiten los demás textos, en esta exploración sucedieron dos cuestiones. Por un lado, no hubo dudas respecto a qué hacer, fue accesible. Recordando las ventajas de la notación verbal enlistadas por Lely y Saunders, posiblemente esto fue por lo que precisa la instrucción (ver 3.1). Y, por otro lado, aunque el marco quizás no era tan amplio, continuaron sucediendo coincidencias con la partitura que impulsaron relaciones y realizaciones distintas. Pensando en las perspectivas de Werder (ver 3.1 y 3.2.1), la notación continuaba difiriendo a través de una proliferación contextual, reflejando algo muy valioso y potente: los encuentros que ocurren en nuestras experiencias, en la deriva. Los objetos y los espacios se perciben, se resignifican y se tejen en el proceso, tejiéndonos también a nosotros en éste. Como mencionó Roberto:

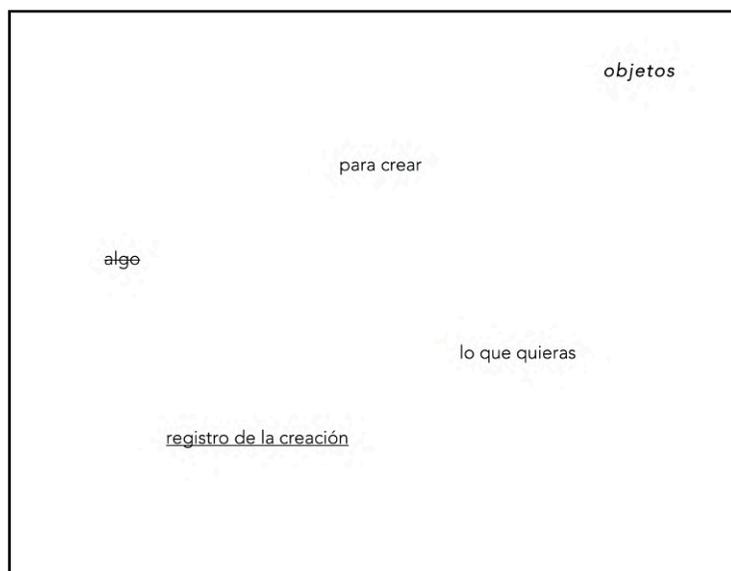
Mis objetos, todos son palabras, todos son rollos (...) Son objetos que para mí significan mucho y producen sonido y producen ruido (...) cuando los deja uno caer, o los rompe uno, o los arranca, o los mete uno en el basurero, (...) esas son las sonoridades de mis objetos.¹⁸

¹⁷ Fragmento extraído del registro de la segunda sesión en la que compartimos las exploraciones, realizada el 18 de septiembre de 2018.

¹⁸ *Ibíd.*

3.2.3 exploración 3

La *exploración 3* estaba conformada por dos tarjetas, una del campo "objetos" y otra de un nuevo campo denominado "registros". Aunque ninguno de sus textos tiene instrucciones, pienso que al leer la tarjeta de objetos se devela una expectativa de que se realice algo, al igual que sucede con algunas partituras escritas en modo indicativo (ver 3.1). Específicamente, con ésta tenía la intención de provocar que se hiciera una creación utilizando objetos, lo que cada quien quisiera, así como un registro de dicha creación, también de la manera que cada quien quisiera.¹⁹



Tarjeta de objetos, *exploración 3*, agosto 2018.

En dicha tarjeta experimenté con las palabras distinguiendo algunas con diferentes marcas. La palabra del campo la resalté con negrita (distinción que mantuve en las siguientes exploraciones). Respecto al texto "para crear", éste es similar al "para sonar" o al "para escuchar" de la exploración anterior. Por otro lado, la palabra

¹⁹ Como mencioné en el apartado anterior, en un inicio pensé que en esta exploración se utilizaran los objetos de la *exploración 2*.

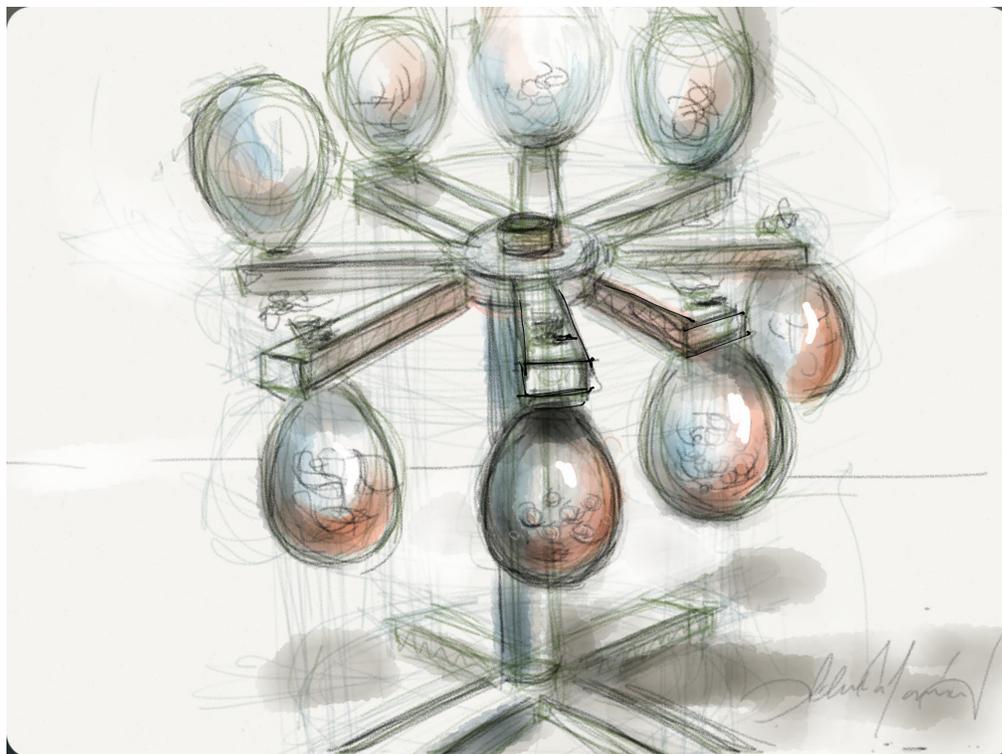
"algo" la pensé en relación al texto "lo que quieras" y al tacharla quería acentuar este último texto, impulsando que nos preguntáramos qué queremos crear y cómo lo queremos crear, en vez de pensar que se tiene que crear algo determinado por mí. Por último, está el texto "registro de la creación", subrayado, posiblemente denotando cierta importancia, y aunque no dice "haz un registro de la creación" o "registrar la creación", pienso que esto es tácito. De cierta manera, este texto fue el desarrollo de la instrucción del envío de fotografías, sin embargo, en esta ocasión, el campo de registros no estaba determinado, lo que permitió que surgieran ocurrencias y registros de distintos tipos.

La tarjeta de registros, aunque no la pensaba como una propuesta de exploración, también podría serlo. Ésta surgió como un recordatorio de algo que habíamos conversado: "todos los registros podrán ser considerados como materiales para armar la presentación del proyecto". Al proponerla buscaba que fuéramos reuniendo huellas, momentos, ocurrencias del proceso, las cuales pudiéramos compartir entre nosotros y, posteriormente, en los eventos.



Tarjeta de registros, *exploración 3*, agosto 2018.

De esta exploración surgieron diversas creaciones: dibujos, exploraciones sonoras, improvisaciones, poemas, reflexiones, fotografías, entre otras. A continuación se encuentran varias acompañadas de comentarios de sus creadores. Sin embargo, por la cantidad y los soportes de los registros, algunas sólo pueden ser consultadas en el siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/exploracion3/>



Adela Marín, *exploración 3*, septiembre 2018.

Adela: [mis exploraciones] han estado vinculadas a sonar. (...) En la exploración pasada yo exploré con globos, (...) entonces me pareció que sería interesante hacer un objeto y (...) poderlo manipular en un concierto. Microfonearlo y empezar a usarlo como un instrumento sonoro (...) Son globos con diferentes contenidos y con la posibilidad de estarlos moviendo, chillando, rasgando, reventándolos (...) y poderlos girar. Un aparato que fuera sencillo pero que pudiera incorporar eso. (...) con diferentes sonidos adentro.²⁰

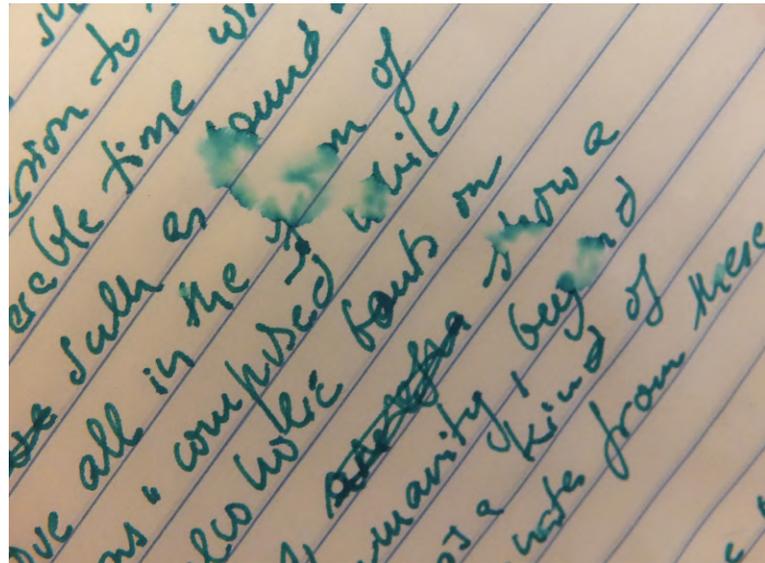
²⁰ Fragmento extraído del registro de la tercera sesión en la que compartimos las exploraciones, realizada el 2 de octubre de 2018.



María Clara: mi exploración es el sonido que hacen las puntas de ballet. (...) Me ha estado rondando mucho la idea de las prótesis del cuerpo, de las cosas como prótesis, (...) el instrumento como prótesis, las puntas como prótesis, (...) todas esas extensiones del cuerpo que permiten hacer otras cosas que el cuerpo por sí mismo no podría. (...) Por eso también en la exploración anterior (...) pensé en los audífonos (...) que son como extensión del oído y que permiten escuchar ciertas cosas que sin ellos no se podría.²¹

María Clara Lozada, *exploración 3*
(registro), septiembre 2018.

Roberto: es mi escritura, y lo que yo escogí, creo, es, no importa lo que dice, sino el momento en el que queda asentado. Eso que está en verde, que está mojado, lo escribí en un hotel a las tres de la mañana. (...) [Es] fotografiar la intuición, porque mis mejores ideas son a las cinco de la mañana (...) y si no me levanto se pierden.²²



Roberto Kolb, *exploración 3*, septiembre 2018.

²¹ *Ibíd.* Su exploración con las puntas se puede escuchar en el enlace anterior.

²² Fragmento extraído del registro de la sesión realizada el 2 de octubre de 2018.

El día que me dijiste adiós
me rasgué la camisa,
cubrí de cenizas mi cabeza
y pasé los siguientes días
hablando de ti,

Recordándote,
Sin bañarme,
Sin rasurarme,
Orando,
Sentado en el suelo,
hablando de lo vivido atulado.

Al séptimo día
salí a la calle y tiré mis ropas.

Comenzaba una nueva vida.
Dios después me pareció en contrate.
Medité y me respondí:

Los muertos no saben
que para los vivos ya no existen
y en ocasiones dialogan con nosotros.

El infierno es el no saber
que ya no perteneces,
no a la vida,
sino a la existencia de
quien te dio la suya.

Camino a CDMX en el

La *exploración 3* reveló aspectos importantes tanto de mis intenciones como de las potencias, complejidades y porosidades que residen en las relaciones entre las propuestas y las lecturas. Por un lado, pienso que sus textos tienden más hacia una instrucción implícita que hacia una provocación. O, en todo caso, tienden hacia una proposición. Sin embargo, ahora también pienso que el que un texto se perciba como una instrucción, provocación y/o proposición, depende más de quien lee, que de quien escribe, así como de los marcos y de la proliferación contextual que plantea Werder (ver 3.1). Por otro lado, sin olvidar que las exploraciones estaban acompañadas de espacios de diálogo,²³ esta exploración desplegó un proceso que posibilitó que cada uno de mis compañeros creara lo que quisiera sin que yo determinara qué tendría que ser o cómo se tendría que hacer, aunque sí que se registrara de alguna manera, en caso de que se quisiera realizar algo. Aquí surge un choque potente, ya que no me siento satisfecho de no haber encontrado alguna manera de provocarlos que estuviera más alejada de la instrucción, pero, a la vez, considero valiosísimo todo lo que se impulsó, lo que cada quien decidió hacer, así como que las instrucciones implícitas no limitaran el campo de una manera que frustrara los encuentros de cada uno con la partitura. Siento que en estas creaciones dejaron surgir aún más de ellos mismos —gustos, intereses, sentimientos, vivencias, ocurrencias, etc.—, y que al compartirlas estábamos profundizando en nuestras maneras de relacionarnos, en volvernos más íntimos, lo cual me remite a las cualidades y complejidades de los espacios para la experimentación musical compartida que desarrollé en el capítulo anterior (ver 2.1).²⁴

²³ De los compañeros que crearon algo a partir de la *exploración 3*, el único que nos comentó que había abierto en dos ocasiones la exploración y no sabía qué hacer con ella, fue Roberto. Después de compartir las exploraciones de algunos, en la sesión del 18 de septiembre, a él se le ocurrió que para la *exploración 3* quería fotografiar la dimensión visual de las palabras, de su pasión, mencionando que ver las exploraciones de los demás lo había estimulado.

²⁴ En la plataforma en la que se encuentran las creaciones de la *exploración 3* hay un audio de Nicolás con un texto que dice "(exploración 1 y 3)", esto se debe a que dicho audio surgió de su

Por otra parte, como les comenté a mis compañeros en la segunda sesión en la que compartimos las exploraciones, realizada el 18 de septiembre de 2018, me interesaba encontrar maneras para enriquecer el proyecto, así como compartirles la importancia que percibía tanto en todo lo que estaba surgiendo y sucediendo como en crear un espacio para hacer otra cosa que no pensábamos hacer y/o en encontrar lo valioso de las ocurrencias de nuestra cotidianeidad. De cierta manera, pensando en las perspectivas de la escucha y la resignificación del primer capítulo (ver 1.1.2), buscaba que ampliáramos nuestra percepción y valoráramos lo que ocurría, lo que se desplegaba, impulsando una posible resignificación de nuestras maneras de hacer, percibir y relacionarnos. Les pregunté que qué pasaba si pensábamos cada exploración como una creación o una experiencia. Si las veíamos como un espacio en donde pudiéramos hacer lo que quisiéramos, no en un sentido de “lo que sea da igual”, sino preguntándonos qué nos gustaría hacer, por qué y cómo. Incluso, realizándolas sin pensar en que nos fueran “útiles” para los eventos de fin de semestre. Por último, en dicha sesión quedó claro que hacía falta más tiempo para poder dialogar y compartir, así como que continuaban las inquietudes respecto a qué sucedería con todo lo que estaba surgiendo. A todo esto, Adela comentó:

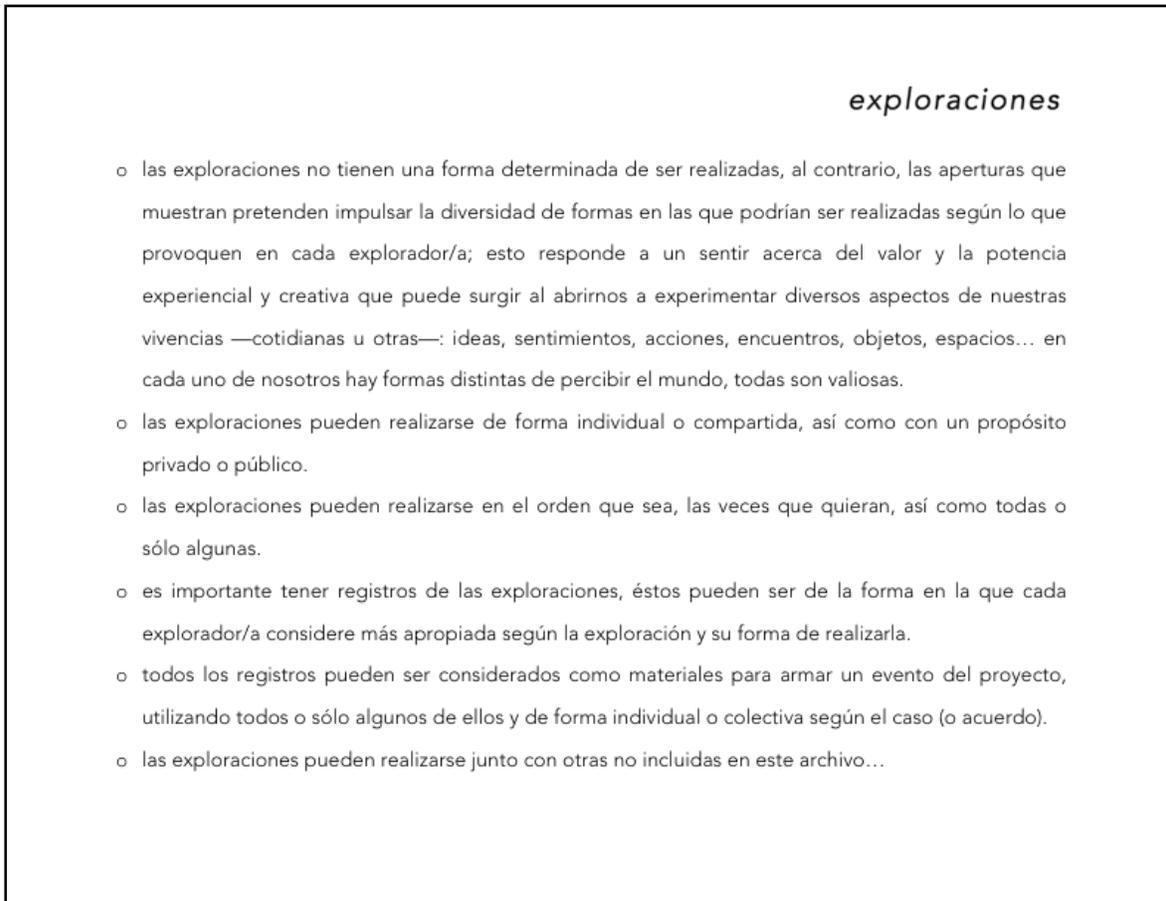
Yo decía “es que yo necesito que conversemos sobre esto” (...) no para que nos diera el visto bueno, sino para enriquecernos. (...) Una de las cosas que me libera muchísimo es no pensar en la presentación, sino en el acto de la creación en sí. (...) Que no es algo que necesariamente tiene una línea para presentarse “x”, sino que se va a ir construyendo.²⁵

exploración 1, pero, al encontrarse con la 3, él consideró que se había adelantado y que esa también podría ser su creación. Pienso que el audio de Nicolás es un ejemplo de lo potente y lo íntimo que fueron las exploraciones en algunos momentos, impulsándolo a explorar su espacio de soledad, encontrándose con él mismo y con su guitarra.

²⁵ Fragmento extraído del registro de la segunda sesión en la que compartimos las exploraciones, realizada el 18 de septiembre de 2018.

3.2.4 exploración 4

La *exploración 4* estaba conformada por cuatro tarjetas del campo "espacios" precedidas por una tarjeta con información acerca de las exploraciones.²⁶



Tarjeta con información de las exploraciones, *exploración 4*, septiembre 2018.

Esta tarjeta fue una manera de intentar hacer más accesibles las *exploraciones* tanto para mis compañeros como para otras personas con las que quisiera compartirlas en un futuro. Como mencioné previamente, las exploraciones habían provocado varias

²⁶ Las tarjetas pueden consultarse en las siguientes páginas y a través del siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/exploracion4/>

incertidumbres respecto a qué hacer y del objetivo o la finalidad de éstas, motivos por los cuales en esta nueva tarjeta anoté información sobre lo que buscaba con *exploraciones*, así como algunas posibilidades de realización, empezando por plantear que no había ninguna manera determinada de realización y que se buscaba impulsar la valoración de la experimentación, la percepción y la provocación. De igual manera, aunque no dejé de mencionar la importancia de los registros, el evento se plantea como una posibilidad, intentando no delimitar las maneras de creación. Sin embargo, ¿qué tanto podrían influir los registros en las maneras en las que se crea? Pero, también, ¿qué podría potenciar que se realicen? No hay una respuesta universal a esto. Los registros podrían ser muy determinantes respecto a cómo hacemos las cosas, e incluso respecto a cómo experimentamos los momentos. Sin embargo, también podrían ser muy potentes para compartir con otros o, incluso, con nosotros mismos. Aunque ningún registro puede capturar todos los aspectos de las experiencias, el volver a ellos podría crear sentimientos, cuestionamientos y reflexiones muy potentes, así como otros encuentros y ocurrencias.

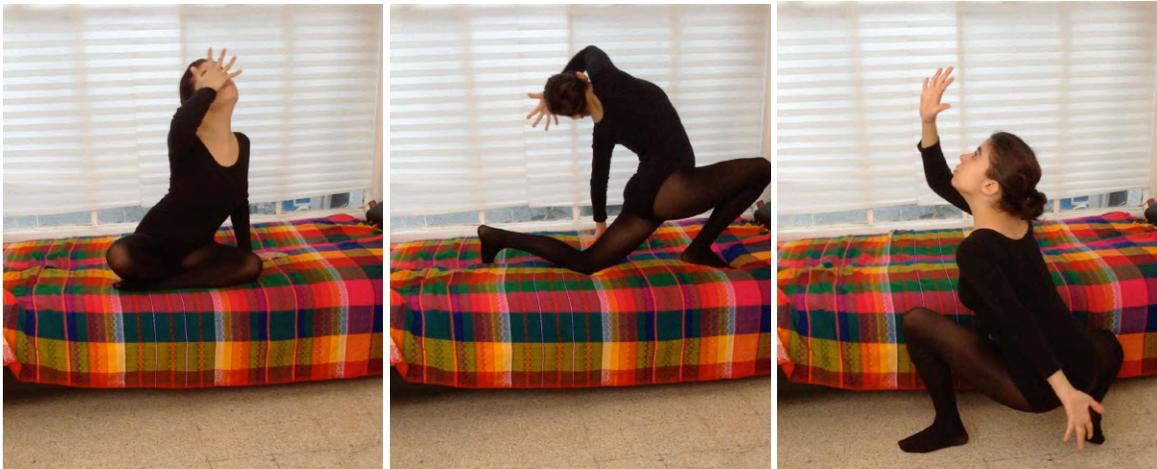
En cuanto a las tarjetas de espacios, las cuatro son casi idénticas, variando únicamente en el texto más cercano a la parte inferior de cada una. Todas tienen anotado: "**espacios**", "percibir", "dos o más", "abiertos y cerrados". Y cada una termina con alguno de los siguientes textos: "desdibujarse", "transitar", "transformar" o "sean uno mismo". A diferencia de las dos exploraciones anteriores, en ésta eliminé la preposición "para" dejando únicamente el verbo en infinitivo y, aunque la mayoría tampoco tiene una instrucción explícita, se anotan acciones de manera que se podría entender que se espera que sean realizadas. Por otro lado, considero que en estas tarjetas la notación es más clara y accesible, y que no limita el campo de una manera determinante, ya que, aunque las acciones son específicas, las maneras de realizarlas y los contextos no lo son, lo que podría desplegar

procesos de reflexión y, también, de toma de decisiones sobre los modos de realización, posibilitando diversos encuentros y ocurrencias —al igual que ocurre con varias de las tarjetas de *Claxofón* (ver 2.2.3)—.



Tarjetas de espacios, *exploración 4*, septiembre 2018.

En esta ocasión les envié todas las tarjetas a mis compañeros, suponiendo, en base al proceso, que ellos escogerían las que les llamaran la atención y que todos realizarían algo distinto, según sus coincidencias con las partituras y sus contextos. A continuación se encuentran algunas de las diversas ocurrencias y registros que se impulsaron —dibujos, esquemas, videos, fotos, palabras, poesías, etc.—, sin embargo, todas pueden consultarse a través del siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/exploracion4/>



María Clara Lozada, *exploración 4*, septiembre 2018.

María Clara: lo que pensé (...) fue la idea del cuerpo como el único espacio que uno está habitando permanentemente. Entonces pensé en desdibujar el cuerpo, en transitar el cuerpo, transformar el cuerpo y ser uno mismo con el cuerpo. (...) Es el cuerpo sin prótesis, sin puntas, sin instrumentos, el cuerpo solito. Y lo que hice fue una impro moviéndome. (...) La idea de desdibujar el cuerpo por medio de la danza es una cosa que siempre me ha intrigado. No sólo de la danza, también de otras artes corporales como el contorsionismo. Yo de niña quería ser contorsionista.²⁸



Emmanuel Pool, *exploración 4*, septiembre 2018.

Emmanuel: son espacios de la casa donde vivo. (...) Lo que hice fue establecer un camino que hago siempre para visitar mis plantas. (...) en cierta forma, yo decía, "uno poco a poco se va identificando con lo que posee (...) Esto podría ser yo".²⁹

²⁸ *Ibíd.* El video se puede ver a través del enlace anterior.

²⁹ Fragmento extraído del registro de la sesión realizada el 2 de octubre de 2018.

Espacios

Tepoztlán, mi nicho más íntimo

Espacio de huida y encuentro conmigo mismo, encuentro con un yo que no conozco y que me sorprende mañana tras mañana

Espacio que niega al tiempo, es lo mismo ayer que mañana

Espacio que niega al espacio, estoy en todos lados y en ninguno

Percibir

Lo inédito, lo insospechado (¿o descubrir lo que alguien en mí sabía ya?)

(Espacios) abiertos o cerrados

Espacio que se cierra al mundo, espacio invisible, espacio inaudible

Espacio que se escapa del espacio, donde da lo mismo estar vivo que muerto

Espacio abierto por estar cerrado

Transito

De la vida a la muerte y de la muerte a la vida, al entrar;

De lo real a lo también real, porque no distingo lo sustancial de lo insustancial, lo tangible de lo imaginado

Así

Transformo

lo real en imaginario y lo imaginario en real, porque da lo mismo;

lo imaginario suele ser más real que lo medible



Aldo Lombera, *exploración 4*, septiembre 2018.

Por último, algo importante respecto a las exploraciones que realicé a partir de la *exploración 4*, es que comencé a transformar mis ideas, a soltarlas, y a dejarme llevar para percibir y explorar sin seguir el plan que había esbozado. Inspirado por las creaciones de mis compañeros, me permití explorar algo distinto, por lo cual salí a la calle a hacer registros en video y foto de un árbol cercano a mi casa en el cual viven muchos pájaros ruidosos. Al realizar esto comencé a notar cosas a las que nunca les había prestado atención: los colores, reflejos y texturas de las ventanas de los edificios, los cruces y movimientos de los cables, las formas de la puerta del edificio donde vivo, etc. Fue una sorpresa que “despertara” otro sentido y otro disfrute de la experiencia, lo cual me hizo seguir “caminando atentamente” (Kosugi, *Theater Music*). Ocurrió algo similar a lo que propone Westerkamp al señalar que “la escucha es inherentemente disruptiva, ya que tuerce los flujos habituales del tiempo, el comportamiento habitual de la vida cotidiana” (2015), sólo que involucró más percepciones que la escucha. Después de esa experiencia, hice lo mismo transitando del Metro Auditorio a la Casa del Lago.



Aldo Lombera, *exploración 4*, septiembre 2018.

Encuentro resonancias entre estos planteamientos y los siguientes comentarios que surgieron al dialogar de la *exploración 4* de Roberto, la cual se encuentra previamente:

Roberto: [mi texto fue] algo muy honesto y muy liberador. Éste se lo copié a mi mujer. (...) Fue muy importante para mí compartirle esto (...) como diálogo para que ella entendiera qué es lo que significa para mí (...).

Adela: a mí me queda una duda, (...) ¿usted escribe poesía?

Roberto: nunca, nunca.

Adela: eso es lo que a mí me gusta de esta actividad: que lo hace a uno hacer cosas...

Roberto: que no hace normalmente (...) yo escucho esto y digo "pues es que eso es poesía".

Pero el primero que se sorprende soy yo. Porque yo nunca en mi vida he escrito poesía.³⁰

Pensando en el epígrafe de este subcapítulo, creo que algunos de nosotros comenzábamos a perdernos. Nos dejábamos invadir por los espacios que desplegábamos y aprendíamos de éstos. No obstante, pienso que estos espacios, de cierta manera, siempre estuvieron ahí, formaban parte de nosotros, pero, en algunos casos, no había ocurrido la coincidencia, el encuentro. Aquí podría surgir una resonancia con la práctica de George Brecht, cuando señala: "todo lo que hago es poner las cosas en evidencia. Pero ya están ahí" (Brecht, Vautier y Alocco, 1978 [1965]: 67). O, como menciona Liz Kotz, acerca de las partituras de Brecht: "tienden hacia lo invisible, hacia cosas que pueden pasar desapercibidas o desaparecer de nuevo en lo cotidiano" (2001: 84).

³⁰ Fragmento extraído del registro de la sesión realizada el 2 de octubre de 2018.

Durante el proceso hicimos dos exploraciones más, las cuales pocos realizaron y en las que no profundizamos mucho. Las cualidades de las tarjetas de estas exploraciones, así como algunas reflexiones y lo que se impulsó de las mismas, pueden consultarse en: <https://aldolombero.wordpress.com/exploraciones5y6/>



Compartiendo las exploraciones, octubre 2018. Fotografía de Adela Marín.

(aldolombera@gmail.com)

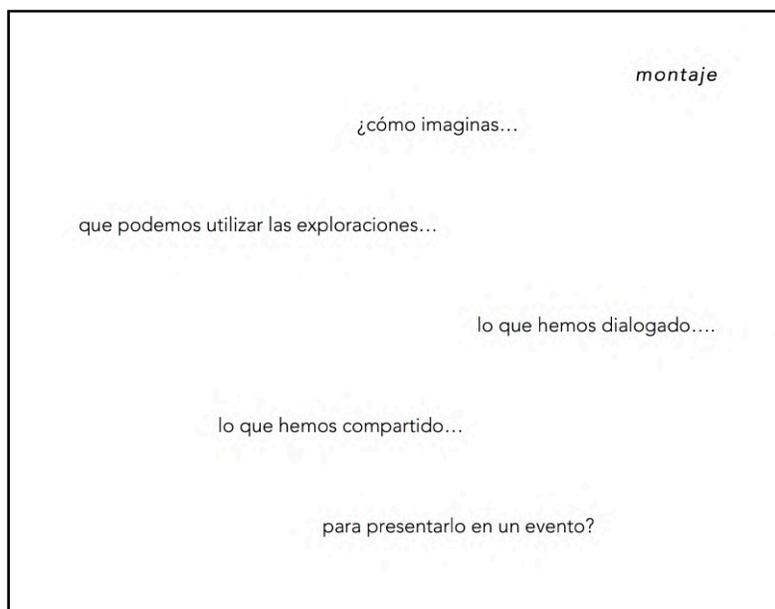
—*pausa*—

¿quisieras proponerme o regalarme exploraciones y/o registros?

3.3 Del montaje y los eventos

3.3.1 Montaje: la imposición de la no imposición

Durante el proceso que habíamos compartido, algunos compañeros habían expresado curiosidad y preocupación respecto a qué haríamos en los eventos públicos y cómo podríamos usar lo que había estado surgiendo. En la última sesión en la que compartimos nuestras exploraciones, realizada el 2 de octubre de 2018, acordamos pensar ideas acerca de que podríamos hacer en dichos eventos y que las dialogaríamos en la siguiente sesión para ir tomando decisiones colectivamente. A partir de esto diseñé la tarjeta que aparece a continuación y se las envié a todos a manera de recordatorio para iniciar la siguiente etapa del proceso: el montaje.¹



Primera tarjeta de montaje, octubre 2018.

¹ Adela y Roberto me respondieron dicho correo con varias ideas escritas, las cuales pueden consultarse en la siguiente plataforma Web dedicada a los materiales y registros del proceso de montaje: <https://aldolombera.wordpress.com/exploraciones-montaje/>

Durante la sesión del 9 de octubre dialogamos y combinamos diversas ideas teniendo en consideración que íbamos a presentar tres eventos y que en cada uno podríamos realizar algo distinto. La mayoría de éstas giraban en torno a realizar una suerte de "activación" utilizando las ocurrencias y registros que habían surgido, así como invitando al público a participar, por ejemplo: 1) que el público activara azarosamente los registros de alguna manera que deviniera una performance visual, sonora y corpórea en la cual se ocuparan objetos, videos, audios, sonidos, palabras, acciones, etc.; 2) darle al público tarjetas con palabras que estuvieran relacionadas a algunos de los materiales y con las cuales se pudiera activar algo imprevisible; 3) interpretar tomando como partituras algunos registros que impulsen acciones o improvisaciones; 4) replicar las ocurrencias de algunos registros y presentarlas como *sketches*, combinándolas o desarrollándolas; 5) hacer un "menú" conformado por los registros y ver la manera de que algunas personas del público elijan qué ocurrencias quieren activar y combinar del menú.

Estas ideas no sólo reflejaban el potencial creativo que había en cada uno de los que interactuamos, sino también lo que se impulsó al encontrarnos, al tener procesos de diálogo y compartir un espacio de experimentación musical, ya que la mayoría de los ejemplos fueron tejiéndose al conversar las ideas. Asimismo, también se reflejaba la etapa del proceso en la que nos encontrábamos, donde muchas cosas estaban sin determinar, sin fijar, lo que posibilitaba que se provocaran ideas y situaciones que difícilmente hubiéramos imaginado individualmente. De cierta manera, resonando algunas de las perspectivas de Werder planteadas previamente, el montaje sería un campo en el que estaríamos derivando y encontrándonos, y donde muchas ocurrencias podrían incidir y llevarnos a coincidir (o a disidir), provocando, a su vez, nuevas ocurrencias (cf. 2012 [2009]: 379). Sin embargo, estar en esta situación, en esta deriva, también implicaba varias problemáticas: por un lado, siguieron

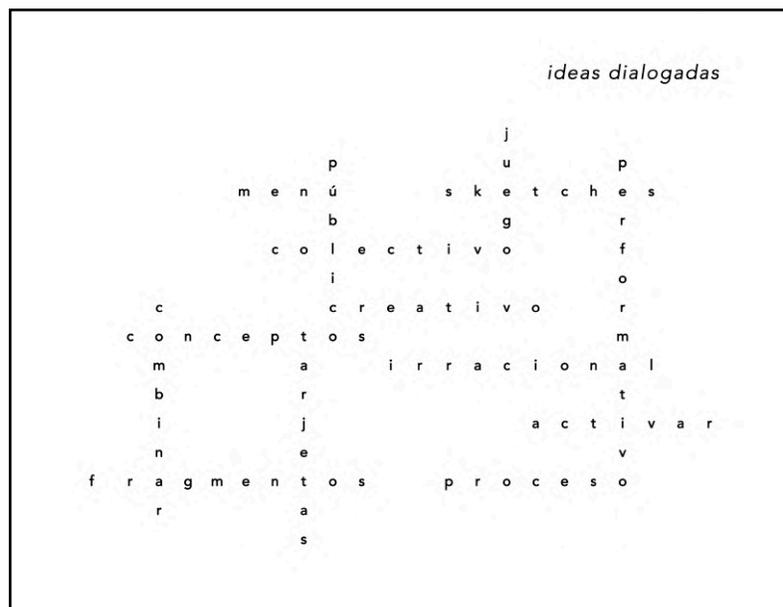
surgiendo preocupaciones, principalmente respecto a tener muy poco control si participaba el público o que lo que surgiera “no tuviera sentido”;² por otro lado, si bien el acuerdo o el consenso podría ser la manera “ideal” de tomar decisiones colectivamente, ¿qué decisiones y procesos tenían que suceder para llegar a esto y qué implicaciones tenía cada uno de éstos? ¿Qué tan horizontales podrían realmente ser los acuerdos? Y, ¿de qué maneras podrían coincidir ocho campos con distintas ideas, intereses, gustos, preocupaciones, experiencias, prácticas, etc.?

Al final de la sesión acordamos que en las siguientes comenzaríamos a probar algunas de las ideas de manera práctica. Para esto, yo ofrecí llevar los registros visuales impresos en tarjetas, comentándoles que ellos los podrían revisar en la carpeta de *Drive*³ si querían ir generando ideas de cómo interactuar con éstos o de qué más podríamos hacer. De igual manera, acordamos que también llevaríamos nuestros objetos-instrumentos para experimentar, lo que cada quien quisiera. Las

² Como mencionó Roberto: “lo que busco es la manera de que todo lo que surgió dialogue entre sí y salga algo que tenga algún sentido. Imprevisible, pero con sentido. No totalmente arbitrario. (...) Me preocupa que las combinaciones no generen un discurso (...) que no se fundan de alguna manera interesante o estimulante”. A esto, Adela comentó: “me parece que el acto de creación puede ser lo que le dé el sentido a la actividad general. Si nosotros explicamos que esto nace de una búsqueda muy desigual y creativa, y que lo que el público va a generar es un detonante de esa diversidad, quizás no es necesario que el sentido lo tengan los pequeños *sketches*, porque el sentido va a ser la creación múltiple” (fragmentos extraídos del registro de la primera sesión de montaje, realizada el 9 de octubre de 2018). Tras reflexionar sobre esto, tiempo después, pienso que los sentidos de una experiencia, así como de las palabras y los textos (ver 3.1), así como de los *readymades* (ver 1.1.2), dependen de la lectura y el encuentro de cada persona con cualquier evento, por lo que nunca hay un solo sentido y tampoco una falta de éstos. Como plantea Brea: “[a]l igual que la escritura -concebida no ya como sistema suplementario del habla, sino precisamente como la instancia que desplaza la totalidad del espacio de la representación a un lugar en que la ilusión de la presencia plena del sentido ligada a la experiencia del habla se desvanece y dispersa infinitamente- lo artístico irrumpe en el espacio de la significancia desbaratando todo régimen estable, para mostrar que la producción de sentido es proceso sujeto a una economía transformacional inagotable. Al igual que la escritura, la producción artística se revela entonces puro envío, potencia de significancia que sólo se irá actualizando a lo largo de un proceso inagotable de sucesivas lecturas” (1996: 14).

³ A mediados de septiembre, Nicolás propuso la idea de crear una carpeta en *Google Drive* para que todos pudieran consultar los registros de las exploraciones.

tarjetas que se encuentran a continuación —así como en la plataforma Web del proceso de montaje—, las diseñé jugando, experimentando, con las palabras y el espacio, y se las envié buscando proponerlas provocativamente como un registro y un recordatorio de las ideas principales que dialogamos.



Segundas tarjetas de montaje, octubre 2018.

Por distintos motivos, en la siguientes tres sesiones no experimentamos de manera práctica ninguna de las propuestas.⁴ Sin embargo, en dos de ellas continuamos dialogando algunas posibilidades. Para la sesión del 16 de octubre llevé los registros visuales en pequeñas tarjetas⁵ y les comenté que también había reunido en la computadora los registros de video y audio por si quisiéramos ocuparlos. En esta ocasión, algunas de las ideas y preocupaciones anteriores ya se habían entrelazado, lo que resultó en que dos propuestas fueran las más dialogadas: 1) ver la manera de hacer surgir materiales azarosamente —palabras, imágenes, objetos, registros, etc.— para generar secuencias, ya fuera durante los eventos, o previamente para ir conformando “guiones” que nos permitieran tener un mayor control en los eventos; 2) que cada uno de nosotros armara un menú con algunas palabras y/o imágenes de los registros que pudieran provocarnos a realizar acciones, *sketches*, improvisaciones, etc., y que algunas personas del público participaran teniendo una copia de cada menú, y eligiendo qué opción de cada uno querían que se activara. Por otro lado, les recordé una propuesta que había surgido anteriormente, la cual consistía en colgar un “tendedero” con nuestros registros visuales de las exploraciones, a manera de instalación o registro del proceso, a lo que parecieron estar de acuerdo en que se hiciera.

Durante la sesión del 23 de octubre dialogamos un poco sobre las propuestas recién mencionadas. Respecto a la propuesta de no dejar algo preparado y ver qué ocurría en cada evento, María Clara mencionó: “sería interesante (...) Sin embargo, creo que

⁴ En la sesión del 16 de octubre fuimos a conocer el auditorio del CEIICH, el lugar en el que presentaríamos el primero de los eventos. El 23 de octubre yo tuve un par de eventos por lo que estuve poco tiempo en la sesión. Asimismo, en la sesión del 30 de octubre no alcanzó el tiempo, ya que también había que revisar y practicar otras de las propuestas del programa.

⁵ Las plantillas con tarjetas se pueden consultar en la plataforma Web del proceso de montaje.

para tranquilidad del grupo y disposición del grupo resultaría algo mucho más interesante si se hace planeado desde antes”.⁶ Lo cual llevó a Roberto a comentar:

Para mí, no es por tranquilidad (...) Para mí, el argumento principal es que hubo ocho personas que en su soledad crearon algo, reaccionaron, manifestaron algo, sintieron algo, y que esos algos se juntan aquí y se entretje un algo colectivo. Ahí se reivindica el concepto de diversidad y de creación colectiva horizontal, y se presenta el resultado de algo que hacemos aquí. (...) Eso es absolutamente original, propositivo, y único, y yo nunca lo he visto. En ese sentido es muy, muy valioso. Son ocho vidas que comienzan a entrelazarse de manera primero aleatoria y que después comienzan a generar algo imprevisible, hasta que no lo hagamos.⁷

En ambas sesiones parecía que seguir dialogando las ideas ya no era suficiente sino que también necesitábamos experimentarlas prácticamente, lo que podría impulsar otras propuestas, diálogos, problemáticas y ocurrencias para intentar tejer y acordar algo juntos. Sin embargo, esto estaba siendo más complicado de lo que esperaba, ya que, además de que cada quien preparara sus ideas y materiales, así como de que tuviéramos un buen tiempo para experimentar, hacía falta que alguien lo propusiera o impulsara más. Pero, ¿quién lo haría y por qué? Sentía que si yo lo hacía se reforzaría un sistema de roles jerárquicos, el cual, aunque en este caso no fuera exactamente el de los moldes-lugares de interacciones entre compositor e intérpretes (ver 2.1.1), podría continuar imposibilitando un acercamiento a una horizontalidad, al siempre ser la misma persona quien dirige e indica qué hacer. No obstante, a quien le preocupaban estos asuntos era a mí, y pienso que mis compañeros estaban relacionándose e involucrándose en el proceso como cada uno podía, como cada uno es. Yo creía que el dirigir menos, proponer menos, limitar menos, era algo que impulsaría más el involucramiento de los demás, sus

⁶ Fragmento extraído del registro de la sesión realizada el 23 de octubre de 2018.

⁷ *Ibíd.*

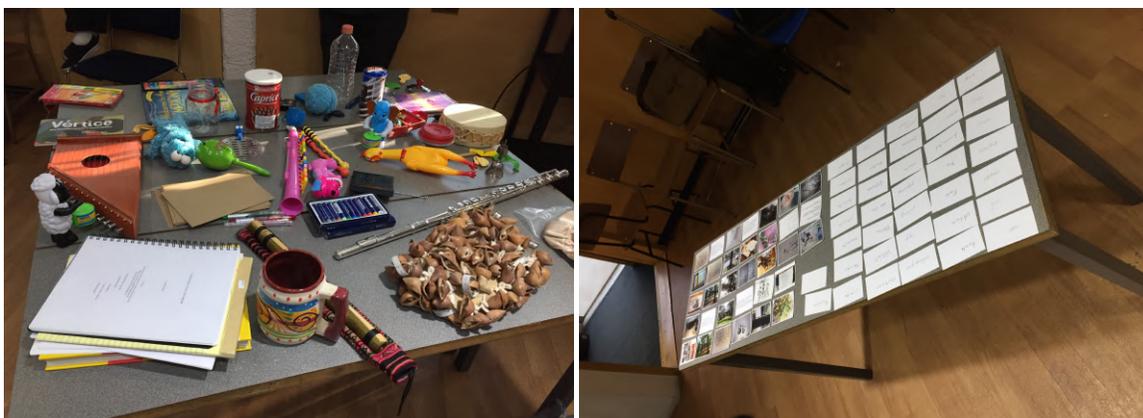
ocurrencias y potencias, y la experimentación compartida, así como que esto me distanciara de la imposición y que nos llevaría a una horizontalidad, la cual también encasillaba a mi manera de imaginarla, como si sólo hubiera un modo de tejer y de realizar la horizontalidad en un proceso compartido, o ésta fuera algo fijo.

¿Podría haber maneras de dirigir que sean más generosas, cuidadosas, con proposición, sin imposición, e impulsando la participación? Ahora pienso que sí y que es importante continuar buscando diversos cómo. Sin embargo, en el momento no lo veía así y sentía que la única opción era enfrentarme a algo que no quería hacer, de lo que me quise alejar durante todo el proceso: tomar el rol de “director”, de la persona que tiene que tomar ciertas determinaciones y decirle a los demás qué se tiene que hacer; de cierta manera, de lo que había apre(he)ndido que era componer. Esto me hace recordar una de las búsquedas de John Cage: discernir la diferencia y la importancia de las funciones de una utilidad. Específicamente, en relación a esta discusión: de ser alguien que no se comporte a la manera de un director o un policía, diciendo “no hagan esto”, sino que obre de manera que pueda facilitar el trabajo a los otros, así como impulsar el proceso (cf. Cage, 2007 [1976]: 244).⁸ Posiblemente por mi tipo de participación y mis deseos de seguir impulsando el proceso, así como que la mayoría de mis compañeros tenían que atender sus propuestas, nunca dejé de ser el principal proponente e impulsor del mismo. Incluso, por momentos cumplía las funciones de una utilidad al llevar materiales e ideas para

⁸ Para Cage el concepto de “utilidades” es mucho más amplio e incluye desde campos elementales de las necesidades humanas hasta la abundancia del mundo, como algo a lo que cada persona debería poder tener acceso. Sin embargo, en este caso lo utiliza cuando habla de cómo se negó a implicarse personalmente en la organización de algunos de sus *Musicircus*, contentándose con lanzar la idea, y mencionando que en cada caso hubo otros que impulsaron estos procesos, siendo utilidades (cf. Cage: 2007 [1976]: 244). Por otro lado, encuentro bastante interesante y con resonancia con los eventos que plantearé en el siguiente apartado, lo que Cage denominaba como *Musicircus*: “[e]n un *Musicircus* se permite acercar entre sí todas las músicas que de costumbre se separan. Pero ya no se trata, por así decirlo, de lo que se escuchará (...) se trata de una relación flexible, de una flexibilidad de relaciones” (2007 [1976]: 52).

poder seguir incitando dicho proceso. Sin embargo, como menciona Cage, no es fácil trazar la línea divisoria entre una actividad y otra, pero es importante discernirla (cf. *Ibíd.*). Discernir cuando se está facilitando, proponiendo e impulsando algo, de cuando se está limitando o, incluso, imponiendo.

El 6 de noviembre fue la penúltima sesión antes de las presentaciones y había una gran preocupación por que no habíamos probado nada, ni armado secuencias, y parecía que nadie había preparado sus materiales para experimentar la idea del menú. A raíz de esto, les pedí que llevaran los objetos-instrumentos que quisieran a dicha sesión, a la cual llegamos con diversos juguetes sonoros, libros, carpetas, latas, materiales de dibujo, globos, canicas, entre otros, los cuales reunimos en una mesa, y en otra colocamos las tarjetas con los registros, así como tarjetas en las que algunos habíamos anotamos distintas palabras a manera de provocación.⁹



Materiales para la exploración, Facultad de Música, noviembre 2018.

Después de hacer esto les propuse realizar una exploración siguiendo algunas anotaciones que había hecho en el pizarrón:

⁹ Algunas de las palabras que venían en las tarjetas eran las siguientes: vuelo, viento, errático, pulsar, orgasmo, intuición, cuerpo, contraer, aliento, memoria, voz, trazo, luminosidad, oscuridad, melancolía, energía, tiempo, beso, *bleu*, terciopelo, revolver, feminidad, deseo, palabra, rodar, agreste, danza, jugar, ser otro, disfrutar.

1) Toma un objeto de la mesa 1, explóralo con todos tus sentidos, vincúlate con él y acomódalo en el lugar en el espacio al que creas que pertenece.

Cuando no haya más objetos en la mesa pasa a la parte 2.

2) Escoge una tarjeta de la mesa 2 que te provoque, reacciona a esta provocación utilizando lo que quieras entre los estímulos del espacio, si quieres "vincúlate".

La actividad termina cuando no haya tarjetas en la mesa o cuando suene el dinosaurio.

La exploración compartida que se desplegó puede consultarse en el siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/exploraciones-exploracion-compartida/>

Al finalizar la exploración, sin profundizar mucho en lo ocurrido o experimentar algo más, dialogamos respecto a cómo podríamos proponer esta actividad o alguna similar a los asistentes de los eventos, lo que impulsó opiniones diversas: que podría ser tardado explicar la exploración; que podría generar muchas dudas respecto a qué se tenía que hacer; que llamarle exploración podría ser ambiguo o incluso presuntuoso; que se podría proponer más bien como un juego sonoro para que fuera más accesible; que no todo lo que ocurría y estábamos haciendo tenía su foco en el sonido; que nos estábamos predisponiendo al asumir cómo podrían responder los asistentes, entre otras perspectivas. Además de estas opiniones, hubo una más que me ha llevado a reflexionar mucho, la cual surgió debido a que continuaba habiendo cuestionamientos respecto a "qué quiere Aldo", a lo que volví a responder que lo que quería era que acordáramos cómo queríamos hacer las cosas, siempre como grupo, y que no quería imponer una forma de hacerlas. A esto, Emmanuel contestó: "es algo muy paradójico, porque al decir 'no quiero imponer nada' estás imponiendo algo".¹⁰ Esto fue una de las revelaciones más fuertes del proceso, ya que, al buscar distanciarme de la imposición, caí en una bastante potente y

¹⁰ Fragmento extraído del registro de la sesión realizada el 6 de noviembre de 2018.

limitante. Pensando en los planteamientos anteriores respecto a los moldes (ver 0.1 y 2.1.1), había generado un nuevo molde, fijo y rígido, en el cual me encerré, sin considerar a los demás, sin preguntarles qué querían ellos, sin que dialogáramos y acordáramos cómo les gustaría que fuera el proceso. Un molde-lugar en el cual también había imposiciones de roles y maneras de hacer, restringiendo que se ampliaran y se desplegaran modos distintos de percibir, experimentar y compartir.



Exploración compartida, Facultad de Música, noviembre 2018.

3.3.2 Eventos: encuentros y ocurrencias a la deriva

La presentación siempre es una invitación para que la gente se encuentre. Una realización deja emerger toda una gama de sensaciones del ser humano, y mientras más cuidemos la cualidad de estas sensaciones, más necesitamos cuidar de la presentación también, lo que realmente abre un nuevo campo de decisiones composicionales.

Manfred Werder

Fueron tres los eventos en los que propusimos *exploraciones*: dos en la Ciudad de México, el 21 de noviembre en el Auditorio del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM (CEIICH) y el 24 de noviembre en la Sala Rosario Castellanos de la Casa del Lago Juan José Arreola, y uno en el Auditorio Municipal de Zapotitlán de Méndez, en la sierra norte de Puebla, el 30 de noviembre. Para los tres eventos acordamos proponer una exploración similar a la que realizamos en la sesión del 6 de noviembre, con pequeñas modificaciones para cada ocasión. A continuación, narraré de manera general las preparaciones y consideraciones que hubo para cada evento, así como lo que ocurrió en éstos, para después profundizar en una reflexión considerando los tres.

CEIICH, UNAM, CDMX

Para el evento del CEIICH preparamos el espacio colocando varios tendedores de mecate en distintos lugares y colgamos en éstos varios de los registros visuales impresos en tarjetas de distintos tamaños. Asimismo, distribuimos en un par de mesas algunos de los objetos y tarjetas que utilizamos en la exploración del 6 de noviembre. Al momento de proponerles la exploración a los asistentes les conté brevemente del proceso, mencionando que los materiales que se encontraban en el

espacio habían surgido de las ocurrencias de cada uno de nosotros a partir de distintas partituras-provocaciones que les envié durante el semestre. Por último, les comenté que queríamos invitarlos a ser parte del proceso y que la propuesta era que, quienes quisieran participar, podían tomar cualquier objeto o tarjeta, relacionarse con éstos, explorarlos, sentirlos, jugar con ellos como quisieran, así como relacionarse con otras personas, y que acomodáramos dichos materiales en algún punto del espacio; señalando que la única condición era que la pieza iba a terminar cuando todos estuviéramos sentados. A partir de esta proposición varios de los asistentes comenzaron a explorar los materiales impulsando diversas ocurrencias, las cuales llevaban a algunos a relacionarse, percibiendo y reaccionando a lo que estaba sucediendo en el espacio. Algunos de mis compañeros participaron explorando objetos y acciones, mientras que otros participaron como espectadores. Los registros de esta exploración pueden consultarse a través del siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/exploraciones-ceiich/>



exploraciones, CEIICH-UNAM, noviembre 2018.

Casa del Lago, CDMX

En Casa del Lago hubo varias situaciones que condicionaron la exploración. Por un lado, fue donde más restricciones había respecto al tiempo y al uso del espacio, ya que teníamos una duración máxima del evento y no nos permitían distribuir objetos sin colocar alfombras, ni que las personas transitaran por donde quisieran. Por otro lado, yo no iba a poder estar presente, por lo que acordé con mis compañeros que iba a preparar un video haciendo una proposición similar a la del CEIICH, invitando a las personas a participar, en esta ocasión, tomando objetos de una caja, los cuales podían explorar, jugar con ellos, y acomodar en el escenario, mencionando que la exploración iba a terminar cuando sonara el dinosaurio de juguete.¹¹ Como esto ocurría al final del video, éste también operaba como un marco temporal fijo de la exploración. Estos acuerdos los definimos pensando en que mis compañeros se sintieran más seguros y con menos preocupaciones para realizar *exploraciones*, así como para presentar sus respectivas creaciones.¹² Los registros de la exploración en Casa del Lago pueden consultarse a través del siguiente enlace:

<https://aldolombera.wordpress.com/exploraciones-casa-del-lago/>

¹¹ Después de la proposición, el video continuaba con el registro de una exploración que hice unos días antes del evento, para la cual subí a la azotea del edificio donde vivo, colgué en los tendederos de ropa algunas de las tarjetas de los registros, y fui sacando y explorando objetos de la misma caja que se utilizaría en el evento, así como leyendo tarjetas y activando distintos registros visuales y sonoros. Como el espacio era al aire libre, fue particularmente especial explorar junto a las demás ocurrencias que sucedían simultáneamente en el mundo. Asimismo, a partir de una propuesta de Roberto, hice una versión en la cual combiné otros de los registros audiovisuales de las exploraciones, así como el video de la exploración del 6 de noviembre con la velocidad acelerada. Los registros de la exploración de la azotea pueden consultarse en: <https://aldolombera.wordpress.com/exploraciones-en-la-azotea/>

¹² En dicho video también mencioné que había un tablero conformado por las tarjetas de palabras y registros que habían surgido de nuestras exploraciones, el cual armé para “sustituir” los tendederos por algo más sencillo de colocar. Sin embargo, con la intención de que las personas vieran el tablero mientras entraban al espacio, y quizás también por logística, mis compañeros decidieron colocar dicho tablero en la entrada de la sala, por lo que realmente no estuvo presente en el momento de la exploración.



exploraciones, Casa del Lago, noviembre 2018.

Auditorio Municipal de Zapotitlán de Méndez, Puebla

El viaje y la presentación en Zapotitlán fueron particularmente especiales, ya que nos permitieron conocernos y compartir de otras maneras, exponiéndonos a situaciones distintas a las que estábamos acostumbrados y que ni siquiera nos esperábamos. Para realizar dicho viaje quedamos en encontrarnos en el estacionamiento de la Facultad de Música, a las 7:00 de la mañana, Adela, Aketzalli, Aleyda, Emmanuel, María Clara y yo, así como Rafael Órnelas,¹³ quien nos apoyó con el registro audiovisual, e Israel Santos, quien nos apoyó conduciendo el transporte. Aunque Roberto y Nicolás no pudieron acompañarnos, nos fueron a despedir esa mañana. Alrededor de la 1:30 de la tarde llegamos a Zapotitlán, comimos (riquísimo)

¹³ Los registros audiovisuales de los tres eventos fueron capturados por Rafael Órnelas, con el apoyo de Alan Tlappa en el CEIICH y de Lourdes Gracia en Casa del Lago. La edición la hizo Rafa, a quien considero una persona fundamental para poder compartir este trabajo de una manera un poco más cercana a la experiencia desplegada. Todas las capturas de video que aparecen como fotografías en este apartado fueron extraídas de dichos registros.

y comenzamos con los preparativos para el concierto que estaba programado para las 7:00 de la noche, preocupados por el hecho de que no había luz desde unos días antes. El sitio del evento era la cancha de la comunidad y teníamos prácticamente todo el lugar disponible para nosotros, lo que permitió esparcir en distintos puntos del espacio los diversos objetos que llevábamos para invitar a la gente a explorar, así como colocar un par de tendederos con las tarjetas de los registros.

Una de las situaciones más especiales ocurrió durante el evento, cuando a mitad de la cuarta pieza del programa se fue la luz —la cual habían arreglado un poco antes de comenzar—, dejándonos casi completamente a oscuras. Esta situación fue totalmente imprevisible y descontrolada, paralizándonos por unos instantes. Los organizadores no sabían cuánto podría tardar en volver la luz, aunque decían que era probable que regresara pronto, por lo que les pedimos unos momentos a los asistentes en la espera de que esto sucediera. Mientras estábamos en la oscuridad poco a poco fueron bajando de las gradas las niñas y los niños y comenzaron a explorar el espacio observando los objetos. Cuando hicieron esto les dije que si querían podían tomarlos y jugar con ellos, desplegando una manera inesperada en la que ocurrió *exploraciones*, a partir de un incidente sorpresivo que cambió las condiciones de la situación y del espacio, haciendo que nos confrontáramos con algo imprevisto. Varios de nosotros los alumbramos y los grabamos mientras ellos continuaron jugando, dibujando, explorando, sonando, curioseando, riendo y compartiendo durante aproximadamente 45 minutos.¹⁴

¹⁴ Cuando volvió la luz también sucedió algo bastante especial: los organizadores nos pidieron que esperáramos antes de continuar, debido a que algunas personas habían ido a cenar en lo que regresaba la luz, comentándonos que iban a salir en una moto a vocear que ya iba a reanudarse el evento, ya que muchas personas habían mostrado un gran interés en estar presentes e incluso algunas habían venido de comunidades cercanas.



exploraciones, Zapotitlán de Méndez, noviembre 2018.

En la parte final del evento, la cual originalmente iba a ser donde ocurriera *exploraciones*, les comentamos a los asistentes que íbamos a poner un video —el mismo de Casa del Lago pero sin la invitación— y que, si querían, los invitábamos a bajar a seguir explorando los objetos y los tendederos, así como a dialogar con nosotros. Aquí hubo una continuación de la exploración, en la cual fueron principalmente los niños quienes siguieron jugando y dibujando, mientras que algunos adultos veían los tendederos. Platicando con mis compañeros, comentamos que el evento había sido muy especial, particularmente por la respuesta de la gente, por su interés y disposición en conocer qué estábamos haciendo, y por compartir todo ese tiempo con nosotros —¡al final el evento duró como tres horas!—. Los registros de este evento pueden consultarse a través del siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/exploraciones-zapotitlan/>



exploraciones, Zapotitlán de Méndez, noviembre 2018.

En los eventos del CEIICH y de Zapotitlán, además de que tuvimos mejores condiciones para cuidar más las preparaciones de los espacios y de los materiales, la manera de invitar a los asistentes a participar también fue más atenta y personal —a pesar del incidente imprevisible de Zapotitlán—. Pienso que la invitación en video utilizada para Casa del Lago no fue tan potente como las otras, así como la dinámica propuesta, la cual incluso puede que haya sido limitante y desconcertante, al nadie saber cuándo iba a terminar, cuándo iba a sonar el dinosaurio. Asimismo, me parece que la manera en la que se desarrollaron las exploraciones en CEIICH y Zapotitlán potenciaron que varias personas se dejaran llevar y se involucraran más, aunque quizás esto podría deberse, más allá de las cualidades físicas de los espacios, a los tejidos que tienen dichos espacios con algunas personas, lo que posibilitó que exploraran tanto los objetos como el mismo espacio con más seguridad y soltura. Sin embargo, esto no fue absoluto. No todas las personas se involucraron, o no de maneras directas, o de los modos en los que quizás les hubiera gustado. Es probable que algunas tampoco quisieran involucrarse.

Respecto a los encuentros y experimentaciones con los objetos, pienso que, aunque la mayoría de éstos eran “juguetes sonoros” y las situaciones estaban enmarcadas en un contexto de concierto, el enfoque de las exploraciones no necesariamente fue predominantemente sonoro. En Casa del Lago puede que sí haya ocurrido una realización que tendiera más hacia una exploración sonora —quizás también por el contexto y las convenciones que se han generado en ese espacio—. Pero, a mi parecer, en el CEIICH gran parte del enfoque estuvo en la exploración de las ocurrencias personales y de las coincidencias con otros (objetos y personas); en acciones que, aunque producían sonidos —como todas o la mayoría de las acciones—, estaban impulsadas por una búsqueda por vincularse con otros y por reaccionar a lo que estaba ocurriendo en el espacio: por resonar, por experimentar, por compartir. De igual manera, en Zapotitlán los enfoques principales fueron el juego, la exploración y el disfrute, así como todo lo que esto pudiera impulsar. En este sentido, la música que ocurrió en las exploraciones podría resonar con la perspectiva de Cage respecto a una “música de contingencia”:

Es algo que no se habría hecho si no lo hubieras hecho, así que en ese sentido lo hiciste. Pero no tienes control sobre lo que está sucediendo, por lo que no lo has hecho en el sentido de darle forma. Es lo que podríamos llamar "una música de contingencia", lo que significa que eres necesario pero no tienes el control (Kostelanetz, 2003: 26).

Por último, todo esto también me hace reflexionar sobre los roles y los modos de participar que surgieron durante los eventos —tanto de cada uno de los integrantes del seminario como de los demás asistentes—, y considero que las maneras en las que se propusieron las exploraciones impulsaron que cada quien se desarrollara como mejor le pareció: involucrándose explorando, permaneciendo sentado, o, incluso, abandonando el espacio. Además, posiblemente en el CEIICH algunos de

los integrantes del seminario se (con)fundieron con los demás asistentes, lo que quizás impulsó una dislocación en cuanto a que hubiera algo determinado que tuviera que ocurrir, o que alguno de nosotros tuviera una incidencia mayor que los demás durante la exploración. De cierta manera, recordando el epígrafe de Cage del subcapítulo 2.2, aquí continúa reflejándose una búsqueda constante respecto a dejar espacio alrededor de cada uno. De apreciar, tanto como se pueda, todo lo que el prójimo hace. De no imponer. Dejar ser (cf. 2007 [1976]: 116).

En marzo de 2019 hice un *collage* audiovisual con distintos momentos del proceso de *exploraciones*, así como un breve texto conformado por preguntas, tanto a manera de regalo para mis compañeros como un registro documental para compartir en el portal *Diálogos Transversales*, un espacio digital del Posgrado en Música de la UNAM dedicado a la difusión de trabajos de investigación artística. Este *collage*, así como la mayoría de las creaciones que desarrollaron mis compañeros pueden consultarse en la sección de "proyectos" que se encuentra en la siguiente plataforma: www.posgrado.unam.mx/musica/Dialogos/index.php (última consulta: agosto de 2020).¹⁵

¹⁵ En caso de que el vínculo anterior dejara de funcionar, el *collage* también puede consultarse a través del siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/exploraciones-collage/>

Recuerdos de algunos compañeros sobre la experiencia de *exploraciones*

Como cierre de este apartado, en las siguientes páginas compartiré los recuerdos de algunos de los integrantes del seminario sobre la experiencia del proceso de exploraciones.¹⁶

Emmanuel

Como cantante, con un repertorio tradicional y anquilosado, el proceso de interpretación suele ser plano y muy enfocado en el estudio de la partitura, como si en ella se hallara la música en su completa dimensión. Cuando se establecen ciertos parámetros para la interpretación y creación de obras actuales, como en el caso de la obra de Aldo Lombera, *exploraciones*, el proceso es más dinámico y no exento de dificultades, que pueden explicarse a través de una paradoja: la libertad *per se* puede ser, en estos casos, restrictiva. Hablo desde la perspectiva del intérprete, cuya educación con el modelo conservatorio puede ser ventaja y desventaja al mismo tiempo. En ninguna de las escuelas de música de México nos enseñan en realidad a tener tal control del instrumento y de la música que puedas ser realmente libre. En mi caso, como contratenor mi caso es límite, puesto que el repertorio impuesto se mueve entre la música antigua y la del XX. Si bien en la primera hay la chance de improvisaciones, en la música del XX la mayoría explora la voz desde otros aspectos y no desde la improvisación lúdica. Eso impuso, desde mi perspectiva, una interesante dicotomía al abordar la pieza: en este caso se trataba de improvisar lúdicamente a través de la escucha y de la interacción con los demás integrantes y al mismo tiempo tratar de ser libres totalmente. Al final, el experimento cerró con un sugestivo resultado al experimentar por vez primera una libertad total en el acto musical.

¹⁶ En noviembre de 2019, a prácticamente un año del "cierre" del proceso, invité a mis siete compañeros del seminario a compartirme sus recuerdos de la experiencia de *exploraciones*, lo que les hubiera sido relevante y quisieran compartir; comentándoles que me podían enviar un correo, un documento, una grabación, o lo que cada quien prefiriera, con el estilo de escritura o registro, así como la extensión que cada quien quisiera. Las cuatro respuestas que recibí fueron en textos, aunque Adela también me envió un audio en donde narra lo escrito.

Nicolás

Exploraciones fue [el] espacio al que Aldo nos llevó a hacer una especie de introspección, recuerdo con mucha gratitud cuando me encontraba desarrollando las tareas-ejercicios que Aldo nos dejaba, fueron momentos de reencuentro personal, de buscar no solo sonoridades sino la cuestión iba en un abandonar hasta cierto punto el fenómeno sonoro y dejarlo supeditado a las relaciones afectivas que teníamos con objetos, estados emocionales y mentales, vivencias etc., es decir, el sonido iba a ser consecuencia de dichas relaciones y no un fin en si mismo.

Algo que me pareció muy interesante fue la apertura de ciertos conceptos, quedaba en nuestras mentes y manos decidir qué era y qué no eran ciertas cuestiones como, sonido, silencio, escucha, lo cual, al momento de estar desarrollando los ejercicios, nuevamente se convertía en una introspección intensa, un encuentro con uno mismo.

Otro aspecto interesante fue justamente el que dichas experiencias se compartieran, el poder escuchar, ver y sentir a los compañeros del grupo fue una manera de conocerlos más, de conocer estratos más profundos de su ser de los que uno puede percibir en una convivencia común. No siempre en las actividades musicales grupales se logra eso.

Finalmente vino el momento de compartir la actividad con el público. Aquí no estoy muy seguro de lo que paso, debo confesar que no pude entender lo que sucedió, ni las relaciones que surgieron en el momento, ni el resultado que yo consideraba "musical". Claro está que es mi opinión y es lo que viví, no un veredicto o verdad absoluta, quizá otros pudieron entender y percibir cosas que yo no. Para mí, creo que en este punto radica una gran pregunta problema para una investigación artística, ¿qué hacer con estos materiales? ¿cómo desarrollar una obra a partir de ello? ¿Cómo y qué tipos de relaciones puedo establecer con las personas presentes? ¿Cómo las actividades exploratorias marcan realmente una diferencia que el simple hecho de poner objetos y pedir a los asistentes que improvisen?... Son algunas preguntas que me vienen a la cabeza y que me parece que pueden nutrir tu quehacer creativo (futuras investigaciones también 😊)

Roberto

Como recordarás, salvo en una ocasión —el episodio en Tepoztlán— que me condujo a territorios poéticos que yo mismo desconocía de mí mismo, las "incitaciones" en general tendieron a generar una sensación de incomodidad en mí. Supongo que tendría que explorarla a nivel psicoanalítico, para entenderla. Tal vez, en mi caso, el invitarme a contribuir como "fragmento" a un proyecto totalizador, sobre el cual no tengo injerencia ni control me "desempodera" y por tanto molesta.

Sin embargo, recuerdo bien que hice, en su momento, sugerencias que pudieran dar sentido a un proyecto cuyo punto de partida —así como yo lo veía— era la creación colectiva, basada en premisas que buscaban rescatar lo propio de manera muy libre. Esto me condujo a paralelos con la escritura automática de los surrealistas, proceso que reivindica el subconsciente. Lo que me encantaba de esta idea, era la transformación de la escritura automática en un proceso colectivo, fundando la posibilidad de crear un objeto o discurso poético a partir de la fusión de más de una persona, reconociendo y plasmando una suerte de SENTIR e INTUIR colectivo. Una premisa como ésta me parecía verdaderamente revolucionaria y sigo pensando que este es un proyecto que debe seguir explorándose.

Lo que me frustró al final, es que a una premisa de expresión colectiva por medio de una incitación bastante libre y muy poco condicionante, mostró debilidad en la fase subsiguiente: la conjunción de la información gestada individualmente por el colectivo. Es en esta fase, donde, siento, hace falta un proceso de escucha mutua, e incluso uno de colectivización consciente y activa de las voces individuales. Son estos procesos en los que hay que trabajar. Experimentos como el realizado en el marco del seminario doctoral me demuestran que no hay escucha mutua, que no hay síntesis, ni tampoco un procedimiento que permite al colectivo generar dicha síntesis.¹⁷

Creo que vale mucho la pena continuar este proyecto, en tanto premisa de creación colectiva que genera formas y canales de escucha y, subsecuentemente, mecanismos de síntesis de un sentir y pensar colectivo. Esto supera la creación individual, que ha predominado en la historia del arte occidental.

¹⁷ Al experimento que se refiere Roberto es una creación del 2019, la cual titulé *juegos* y propuse para realizar con los compañeros del seminario doctoral del Posgrado en octubre de 2019.

Adela

La provocación fue el detonante de un viaje emprendido por el grupo, partiendo de sugerencias que podrían parecer absurdas e inconexas para algunos.

En lugar de una indicación se instaura una pregunta, una incomodidad que propone un camino de búsqueda interior, exterior y una interacción colectiva.

Creo que nos tomó por sorpresa, dislocó el lugar desde donde creamos, desde la especialización para traernos al terreno del juego. No sólo descolocó el modo en que acostumbramos crear, sino que también nos propuso formas de usar otros materiales e instrumentos para expresar, encontrando, en lo que nos rodea cotidianamente, caminos para hacer nuevamente algo. No sé si esto nació de las sugerencias o fue algo que fue naciendo de cada quien y luego se volvió colectivo.

Ese algo que transita entre la necesidad de articular lo que deseamos, sin sentirnos posicionados en una especialidad o disciplina. Es decir quizá fluctuamos entre el deseo, el juego, la incomodidad de lo inesperado y espontáneo, la locura y el viaje.

Creo que en las dinámicas que se generaron nos devolvimos a la infancia, no sólo por la posibilidad de lo lúdico, sino por sabernos con la libertad de desapegarnos de una etiqueta aprendida, pues desde la expresión se tendieron puentes a experimentar desde otros lenguajes por los cuales nunca se pasó por la academia. Escribimos sin ser escritores, generamos expresiones visuales todos, algunos de nosotros exploramos en el espacio y el resonar del cuerpo, escuchamos y resonamos desde otros sentidos. Por lo que hubo fuertes acercamientos a la transdisciplina. Y en estos descubrimientos y transgresiones se logró ver colectivamente la sinceridad de mirarse hacia adentro, de repente nos sorprendimos hablando de nosotros mismos. Esto hizo, de alguna manera, que resonáramos por empatía.

La sesión de improvisación colectiva al unísono, fue como perder la cordura, el tiempo pasó sin darnos cuenta. Por lo que me pregunto si la obra, en este caso, podría haber sido únicamente la posibilidad de transformación de los participantes, más allá de algo acabado para mostrar a un público.

Creo que una de las mayores incomodidades, en algunos participantes, en el proceso fue el no saber exactamente para donde íbamos. Y desde esta postura me pregunto, si siempre esperamos crear con un fin o esperamos que nos digan qué debemos hacer. Sobretudo por que aunque era una obra que se construyó colectivamente y que hubo en ella un involucramiento del proceso, de algunos participantes más y de otros en menor medida, creo que nunca olvidamos que era un proyecto de Aldo y que esperábamos que nos dijeran para donde ir. Esto plantea un asunto acerca del poder, cómo incomoda la libertad absoluta!!! La podemos manejar? Nos sentimos en la cuerda floja cuando de manera conductual estamos condicionados a obedecer, o a seguir lo que hemos aprendido desde nuestra educación formal.

Por otro lado, el confrontar la obra al público, a mí me dejaba una duda, nosotros ya habíamos conocido el proceso, nos habíamos dejado atravesar por el "Jam" , pero el espectador cómo sentiría esto? Se animaría sin tener la confianza y la comodidad de este proceso construido en el tiempo por el compañerismo y la discusión de grupo?

Ahora bien, fue sorprendente cómo en algunas de las presentaciones al público, se rompió con la cuarta pared y se involucró a éstos en el performance. En la improvisación la gente parecía realmente disfrutarlo y dejarse llevar, mientras otros ensimismados se quedaron en su asiento. Quizá el espacio pudo ser un condicionante o una suerte de azar con el tipo de público.

Lo cierto, es que en mi caso fue un proceso que realmente disfruté y que concuerda con mi apreciación del arte, desde la posición del artista, como un proceso que se debe transitar y que transforma en el momento que se vive, más allá del resultado final. Gracias Aldo y compañeros por las reflexiones y la vivencia.

3.4 Continuando las exploraciones

3.4.1 Partitura hacia el encuentro

En febrero de 2019 organicé, junto a Jorge David García,¹ un encuentro casero para compartir con personas que sentimos cercanas. Para este evento diseñé una nueva partitura de *exploraciones* con la intención de invitar a varias personas a realizar una o más exploraciones y compartirlas en dicho encuentro, así como para conocer sus perspectivas respecto a la partitura,² misma que puede ser consultada a través del siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/partitura-encuentro/>

Dicha partitura está conformada por ocho páginas. La primera es la portada. En la segunda se plantea información general respecto a *exploraciones*, proponiendo que podría ser realizada por una persona o un grupo de personas, de manera individual o compartida, y que puede durar el tiempo que sea necesario, deseado o acordado. Por otro lado, en las páginas tres y cuatro se habla de dos eventos que se proponen realizar: el *evento de exploración* y el *evento de encuentro*. Para impulsar el primero diseñé dos grupos de tarjetas: 4 *tarjetas campo* —página 5 de la partitura— y 26 *tarjetas acción* —páginas 6, 7 y 8—. En cada grupo aparece al final una tarjeta en blanco, la cual podría utilizarse para que cada persona anote palabras que quiera incluir, convirtiéndolas en nuevas *tarjetas campo* y/o *tarjetas acción*. Todas estas

¹ Jorge David fue un acompañante de gran importancia en el proceso de *exploraciones*. Al compartir éste y otros procesos creativos con él, fui desarrollando una mayor profundización respecto a las implicaciones y al cuidado tanto de cada creación como de las maneras en las que creamos, así como de los procesos y de lo que deviene de éstos; siempre acompañado de un diálogo continuo, crítico y reflexivo en el cual se develaban hábitos, problemáticas, búsquedas, deseos, contradicciones, “errores”, coincidencias, disidencias, y tantas otras ocurrencias, que no me queda más que agradecerle por esa compañía constante :)

² Esta partitura se las envié a Andrés Guadarrama, David López, Emmanuel Uribe, Fernando Lomelí, Jorge David García y Manfred Werder.

tarjetas pueden ser combinadas, como se quiera y las veces que se quiera o acuerde, para impulsar la realización de las exploraciones.

<u>emociones</u>	<u>espacios</u>			ser	jugar	percibir
<u>objetos</u>	<u>personas</u>			crear	escuchar	recordar
				sonar	estar	compartir
imaginar	sentir	activar	transformar	suspender	cuidar	
trazar	disfrutar	experimentar	regalar	reaccionar	encontrar	
dialogar	profundizar	desdibujar	volver	explorar		

Tarjetas campo y tarjetas acción, exploraciones, febrero 2019.

El enfoque principal en las partituras que diseñé para las exploraciones del proceso del seminario (ver 3.2) era intentar provocar que surgiera o se realizara algo a partir de las coincidencias que pudieran ocurrir al vincular alguno de los dos campos principales, *objetos* o *espacios*, con las demás palabras anotadas en cada tarjeta, pero, especialmente, con los verbos: escoge, piensa, lleva, trae, sonar, escuchar, crear, percibir, transitar, transformar, desdibujarse, sean uno mismo, interpretar y

diseñar. Esto me llevó a proponer las palabras “seltas” en esta nueva versión de la partitura, anotando una en cada tarjeta, buscando que cada persona relacione las *tarjetas-acción* y las *tarjetas-campos* que quiera para impulsar la realización de diversas exploraciones, mismas que podrían tener las cualidades que cada quien defina, que ocurran, y/o que sean acordadas entre un grupo de personas —a su vez, esto refleja otras de las potencias de experimentar utilizando tarjetas como objetos, lo que se ha vuelto cada vez más importante en mis procesos a partir de este trabajo (ver 1.3.3, 2.2 y 3.2)—. Respecto a los campos, en esta partitura agregué dos nuevos, *emociones* y *personas*, ya que en varias de las exploraciones realizadas en el proceso del seminario (ver 3.2 y 3.3) las relaciones con las emociones y con otras personas fueron aspectos muy potentes, por lo cual consideré que proponer dichas palabras como campos podría impulsar la ampliación de la percepción, la atención y el involucramiento hacia uno mismo y hacia otros (espacios, objetos, personas, etc.).

En el *evento de exploración* —página 3 de la partitura—, además de señalar la importancia de los *registros*, también incorporé una cualidad que no había propuesto antes: la *pausa*. Pienso que realizar una pausa antes de iniciar las exploraciones, así como pausar cuando lo necesitemos durante las mismas, puede potenciar el enfoque de la percepción del momento y del espacio, atendiendo y dejándonos llevar por lo que esté y vaya ocurriendo.

Por otra parte, el motivo para proponer el *evento de encuentro* —página 4 de la partitura—, se debe a la importancia que tuvo compartir lo que nos provocaron las exploraciones durante el proceso del seminario, siendo algunos de los espacios más potentes, compartidos y significativos de la realización del proceso de *exploraciones*. En la partitura se proponen algunas maneras en las que podría ocurrir dicho encuentro:

El *encuentro* puede ser con uno mismo o con otras personas, así como en un formato privado o público, según cómo lo decida cada explorador/a o grupo de exploradores/as.

En éste se propone la realización de una o varias de las siguiente dinámicas:

- exploración de los *registros* y reflexión acerca de las *experiencias vividas*; especialmente si es con un grupo, sugiero crear una dinámica para *compartir las experiencias* y lo que sucedió en torno a éstas.
- proponer y realizar una o más *exploraciones* impulsadas por la *experiencia* y/o por los *registros*. Éstas se pueden proponer de la forma, en el espacio, y con los materiales que cada explorador/a o grupo de exploradores/as considere necesario(s).
- *regalar* un *registro*, o una propuesta de *exploración*, posibilitando su *encuentro* con otra persona.

Cada explorador/a o grupo de exploradores/as podría proponer la realización de otras dinámicas no sugeridas en esta partitura.

Uno de los objetivos principales en el diseño de esta partitura era que su notación fuera clara y accesible respecto a lo que podría realizarse (ver 1.2.2, 3.1 y 3.2.4), sin determinar qué tendría que ocurrir o cómo —más allá de combinar tarjetas y crear registros—, para impulsar que cada persona o grupo de personas definiera cómo quería realizar *exploraciones*. Sin embargo, como se verá en los siguientes apartados, durante el encuentro que realizamos surgieron varios asuntos y perspectivas que me hicieron diseñar posteriormente otras versiones de la partitura.

3.4.2 Encuentro casero

La noche del 19 de febrero de 2019 nos encontramos Eva Coronado, Fer Lomelí, Jorge David García, Manfred Werder, M y yo en un departamento ubicado en la colonia Narvarte de la Ciudad de México. Un poco antes de que los demás llegaran, Jorge y yo preparamos el espacio, disponiendo comidas y bebidas, así como viendo qué luces dejar encendidas. Aunque en un inicio habíamos pensado que algunos de los que nos reuniéramos podríamos presentar esa noche una creación o proposición de cada quien, al hablar unos días antes con Fer y con Jorge acordamos que el evento podría girar en torno a *exploraciones*, en gran parte, para dar espacio a que cada uno pudiera compartir lo que quisiera proponer y para profundizar en lo que esto desplegara.³ A continuación compartiré algunos momentos de esta reunión, sin embargo, en esta ocasión lo haré principalmente a partir de transcripciones de algunos de los diálogos que tuvimos, ya que fueron una parte muy importante, muy rica, de lo que compartimos y experimentamos. De los encuentros y exploraciones que ocurrieron entre seis personas que nos dimos el espacio de disfrutar(nos).

El momento de *exploraciones* comenzó a tejerse de manera compartida al repartir un par de juegos de la partitura, así como las tarjetas que la conforman. Les conté brevemente cómo surgió *exploraciones*, así como del proceso del seminario de la FaM (ver 3.2 y 3.3), compartiéndoles que siempre había querido mantener una distancia en cuanto a no determinar qué hay que hacer, ni qué tiene que ocurrir a partir de la propuesta. No obstante, mencioné que para esa noche pensaba que podría ocurrir un *evento de encuentro*, en el cual pudiéramos hablar de lo que a cada quien le provocaron las exploraciones y/o proponer nuevas, compartiéndoles la

³ Una semana antes del encuentro envié la partitura de *exploraciones* a varios de los invitados, incluyendo a Andrés Guadarrama, David López y Emmanuel Uribe, quienes no pudieron asistir a la reunión. Los detalles de dicha partitura se pueden consultar en el apartado anterior (ver 3.4.1).

importancia que veía en conocer cómo cada quien leyó la partitura y qué significado le dio (ver 3.1), y que, a partir de eso, se podría tejer un evento. Por último, propuse que acordáramos entre nosotros cómo queríamos que ocurriera el encuentro, si todos hacíamos algo simultáneamente o lo hacíamos en algún orden.

Antes de definir qué hacer y cómo, leímos la partitura en voz alta entre todos, repartiéndonos los párrafos de distintas maneras. A través del siguiente enlace se puede acceder a una plataforma con los registros de algunos de los momentos que iré compartiendo de este encuentro, incluyendo el momento de lectura: <https://aldolombera.wordpress.com/exploraciones-encuentro-casero/>



Encuentro casero, febrero 2019.

Manfred: el último párrafo⁴ es sumamente importante porque, desde otra perspectiva, dice que realmente está a disposición de nosotros lo que queremos lograr o hacer. (...) si hacemos todos algo a la vez, va a ser rico, pero no sabemos bien lo que las demás personas hacen. Entonces, sería lindo también que haya solos, porque así podemos conversar de lo que sucedió. Pero si estamos todos juntos, sumergidos en nuestras actividades, es difícil.⁵

Jorge: sí, a mí me gusta la idea de dar un espacio para poner atención. Porque, finalmente, si algo preparó alguien, o incluso si ahora surge algo, creo que hay una disposición a compartirlo, probablemente. Siento que si lo hacemos todos al mismo tiempo perdemos esa instancia de poner atención para poder después conversar o para simplemente recibir eso que están compartiendo.

M: (...) yo así lo leo: "quiero que cada quien se asuma un poco como creador, a partir de mi propuesta, e iremos construyendo a partir de lo que cada quien asume". Se me haría muy bonito que tú pudieras recuperar alguna idea artística que te motiva a esto (...) para de ahí imaginar un poco.

Aldo: (...) quizás si pudiera ser que una frase o un ejemplo conduzca más hacia algo, pero lo que me da miedo, a la vez, es que dé una imagen muy clara de qué se debe de hacer.

⁴ En dicho párrafo se anota: "[c]ada explorador/a o grupo de exploradores/as podría proponer la realización de otras dinámicas no sugeridas en esta partitura".

⁵ Todos los diálogos e imágenes que aparecen en este apartado fueron extraídos de los registros del encuentro.

Manfred: (...) lo que tú [M] propusiste, es justo lo que Aldo no quiso escribir en la partitura, así lo leo yo. Porque esas cuatro palabras son, en tanto música, bastante abierto o bastante poco explícito. Y yo creo que justo eso es ese potencial que es explorar. Esa es mi lectura. Y entonces cada referente que tú das, correría el riesgo de ser casi un referente idiomático.

M: (...) últimamente he pensado si yo necesito (...) que el arte para mí sea más directo (...) a veces me cansa demasiado la apertura total al individuo de tal suerte que al final de la experiencia sonora no se logre corporeizar algo compartido entre el colectivo (...) me pregunto si yo, así en lo personal, a veces necesito como más... No es aclaración, pero, que el artista me comparta más para conectar con eso.

Fer: (...) estoy de acuerdo que la indicación puede ser de doble filo, o de pronto condicionar mucho, pero creo que es una situación situada. Creo que no se puede pensar en general que la indicación determina, también podría pensarse que la indicación provoca. A lo mejor hay contextos donde (...) esas provocaciones, más que condicionar, alientan.

Manfred: (...) yo, de cierta manera, siento que si tú escribes así y tienes conciencia de lo que has escrito, es casi nuestra labor de tener esta confianza. Porque justamente podemos hacer lo que queremos, para decirlo muy directo, y eso es algo muy lindo. (...) me gusta mucho que yo siento que puedo hacer lo que quiero hacer. (...) La pregunta siempre es, ¿cuándo uno realmente siente algo colectivo?

M: yo empezaría el ejercicio, si se me permite, con las emociones. (...) con un pequeño diálogo de algo que me pasó hoy. Lo conectaría con varias cosas: con jugar, con hablar, con escuchar (...) me subí al metro en la mañana y yo sentía como que, yo no sé si es mi ilusión, o [si] la sensación colectiva de que un régimen político cambia, genera una tranquilidad que es necesaria para la sociedad. (...) a mí sumirme hoy al metro y ver que vamos tanta gente a trabajar todos los días, y sentir que hay un espacio de la política en que las cosas no se resuelven con violencia como consenso, me generó una tranquilidad necesaria. Y yo no sé si es mi ilusión, como que uno se aferra a las ideas que quiere, pero yo decía “es que sí, que haya cambiado esto en el proceso del año pasado me hace sentir que hay muchas cosas por hacer, desde la libertad”. En el tema de las emociones, yo quisiera compartir eso. La emoción de compartir una etapa histórica donde veo que está todo por hacerse. Y era en un espacio, en un metro, en la Ciudad de México.

Manfred: qué bonito (...) eso para mí ya era la perfecta realización de lo que puede ser. No se necesita más. (...) porque seguramente lo que hablaste ahora incluye todo: incluye ser, percibir, crear, escuchar, recordar, sonar. Todo. Tú hablaste de todo eso. Y justo eso es, yo creo, el potencial de una partitura así: que ahora hiciste, de cierta manera, una música. Que surgió. Porque si tuvieras que pensar en una música pensarías en la música y no en algo mucho más importante...
Lo que has hecho.

Aldo: sí, que es justo algo muy fuerte, muy potente, que a mí me pasaba antes, cuando empecé a trabajar la pieza. Que [muchas veces] realmente no era que me decidiera a hacerla, sino que pasaba. Que sucedía en algún momento. Y sí, justamente, quizás las palabras no eran lo importante, la acción. Sino, más bien (...) esa experiencia que estás apreciando de otra forma, quizás. O pensando de otra forma. (...) para mí justo esto que estamos haciendo es muy potente.

Jorge: (...) es curioso, porque esto que parecería obvio nos lo perdemos muchas veces por estar en el ritual de la competencia, el ritual del marco. (...) siento que a veces uno tiene que desnudar mucho las cosas para llegar a eso que se supone que es el centro y que siempre se nos escapa (...) tener el acto puro del encuentro (...) la exploración del encuentro (...) la esencia, esa cosa pura que está desnuda de todos esos ropajes (...) A mí es lo que me parece que puede tener valor en este encuentro. Ya surgió la pieza en el momento que hablamos y trascendemos ese amor por ser mejor que el otro, por decir algo más inteligente que el otro.

Manfred: (...) todo eso es el marco, tú hablaste de la esencia de eso, entonces todo alrededor, para que eso aparezca, es un tipo de marco. Y uno podría pensar que todo ese marco es sumamente político porque ese marco permite hacerlo visible. Incluso acá se necesitaba un marco, porque estamos aquí reunidos. Pero normalmente el marco es mucho más rígido (...) es bonito pensar que mientras menos fuerte el marco, más posible el encuentro.

Fer: sí, coincido. Yo había estado pensando que (...) la pieza había empezado con la convocatoria a estar aquí y a esta disposición. A ver qué pasa y justo a ver esos marcos y a moverlos o a disponerlos de otra forma. (...) tu pieza quizá empezó con la invitación hace varios días (...) es una pieza que dura mucho tiempo.

Manfred: ¿qué es el momento de la realización de la partitura? La pregunta retórica para aludir que, desde que hay un primer encuentro, ya está.

M: del espacio, pensar cómo ocupamos el espacio todos los días y cómo dialogamos con las personas que están ocupando ese mismo espacio, y que a veces lo único que falta es soltar una palabra para que un montón de cosas se detonen, deshaciendo toda una lógica social que no tiene sentido. Cerrada al diálogo. (...) hoy pensé mucho en el diálogo como una conexión social necesaria para vivir. Que es bien necesario estar conscientes de lo que nos dice el otro y de lo que escuchamos para generar, de veras, la sociedad.

Fer: (...) justo ahora estaba pensando en (...) esa posibilidad de que todo es posible y que a lo mejor puede ser a primera instancia paralizante. Por otro lado, la situación o la alternativa es la decisión. Entonces es casi un ejercicio de valentía. Se puede todo pero no puedo todo, entonces tengo que elegir algo (...) ahí hay un aspecto profundo que confronta, no sé si a todos, a mí me pasaba, con esa cuestión de "o sea, puedo hacer cualquier cosa, pues voy a hacer cualquier cosa, da lo mismo". Pero, luego, ¿por qué? Como que ya me necesitaba implicar en una decisión (...) frente al universo de posibilidades, algo eliges. (...) podría ser una pregunta que me gustaría proponerles después: ¿por qué se eligió eso que se eligió? Si se podría cualquier otra cosa, ¿por qué esa? Que no sé si tengamos respuesta, yo no sé.

Fer: (...) lo que yo había pensado era hacer, justo con las tarjetas, algo que tuviera que ver con los espacios (...) como una especie del ejercicio de calcar texturas en todos lados y alguien que acompañe al que va registrando, (...) tal cual con un lápiz o una pluma y una hoja. Entonces se graba y se graba como se camina, y se graba el sonido de esa textura que se está registrando del espacio. Había pensado dos personas, pero a lo mejor podríamos hacer equipos. O no. O todos hacemos. O solo. (...) es como una especie (...) de registro que, aunque es sonoro, también es medio silente. No sabes que está pasando (...) no sé ni como va a sonar. Ver qué tan silente resulta el silencio.⁶

⁶ El registro de esta propuesta se encuentra en la plataforma dedicada al encuentro.



Eva: a mí me recordó a la primaria, cuando ponía las monedas abajo de las hojas y las trazaba, con el águila.

M: en mi casa había una casita (...) con moneditas de plástico (...) con figuras súper bonitas para calcar. Ir a ese recuerdo fue así como “wow”, yo me acuerdo así a los tres años, no sé, calcando unas moneditas.



Eva: es magia, cuando tienes cinco años.

Fer: (...) y todavía a mí me sorprende.



Manfred: ese proceso de calcar es también una manera de manifestar el espacio. Es como la huella, en el fondo realizas una huella de los lugares en donde lo estás haciendo. (...) ¿Puedo yo observar?

Fer: claro.



M: con las pinturas rupestres, siempre siento que es una cosa muy dialéctica, entre lo básico de la expresión humana, lo básico de la necesidad de un individuo de jugar, y la conexión directamente con el pensamiento más complejo de una sociedad que está ahí (...) es como un hombre dibujaba un rinoceronte. Era un niño jugando alguna noche hace tres millones de años en su cuartito.

Jorge: (...) ¿pero hace diferencia que haya sido un niño?

M: no. Pero algo que fue muy cotidiano de una expresión inmediata, hoy es sagrado (...)

Aldo: ¿en qué momento perdimos eso? Si lo perdimos. ¿En qué momento perdimos el valorar eso?

Eva: o el valor también, para hacer cualquier garabato. Porque cuántas veces si no sientes que mereces acceder a cierta práctica no lo haces por miedo a que va a ser una basura. Y, a quién le importa. Pero no lo haces. Tienes todo pero no lo haces. O lo haces y lo deshechas, lo guardas para que no salga.

Jorge: (...) al momento de decidir qué quería compartir hoy, lo preparado, pensaba que yo quería retomar un material que registré la semana pasada, sin estar pensando en la pieza, como muy espontáneamente y que quería hacerlo parte. (...) un registro hecho a priori (...) de repente la pieza me permitió recuperar algo. Y a veces pasa eso, ¿no? Que te das cuenta que la pieza incluso venía desde mucho antes. O sea, que habían encuentros previos, que no habían sido metidos en el marco pero que no es difícil meterlos porque la memoria permite actualizar y permite releer. (...) ¿les puedo pedir algo para hacer lo que preparé? Sólo es una pequeña indicación. En algún momento les voy a pasar

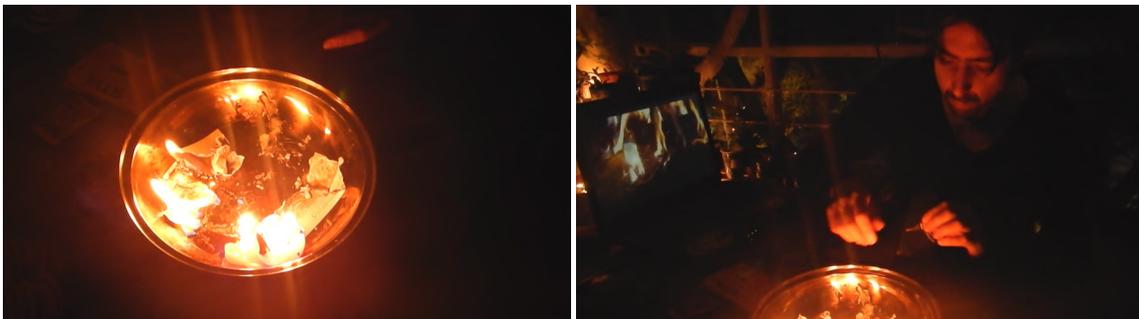
tarjetitas con un pequeño texto y la única indicación es que cuando les dé una tarjetita (...) se relacionen con el texto que venga en la tarjeta, y en algún momento lo externen. Quizás que lo lean en voz alta, que de alguna manera lo puedan hacer llegar a los demás, y lo pueden repetir las veces que quieran; incluso se lo pueden dar a alguien si quieren y en un momento dado que me regresen la tarjetita. (...) Voy a dejar sólo una luz muy tenue para que puedan leer las tarjetitas. (...) sería importante empezar con un silencio, con una respiración.⁷



Aldo: ¿en qué se convierten los objetos cuando estallan?

Fer: hay que vivir lo que no tenemos

Eva: hay que remodelar la casa del hombre, poderla como se poda un árbol



M: ningún otro puede comprender lo que cada uno es

Manfred: el poema respira por sus manos como pulmones de palabras

⁷ El registro de esta propuesta se encuentra en la plataforma dedicada al encuentro.

Eva: los objetos han comenzado a estallar por su cuenta

Fer: hay que vivir lo que tenemos o hay que vivir lo que no tenemos (?)



M: si me permiten hay un poema que me gusta mucho
(...) es del subcomandante Marcos.⁸

Magdalena:

Te vi de madrugada.
Escondida o encerrada estabas en una torre de
calendarios y geografías absurdas que me decían
que no era bienvenido. Pero, apenas un momento, y
te asomaste entera, hermosa y desnuda de
prejuicios, luchando a favor de este nadie que soy y
rescatándome de una noche ajena. Yo me quedé
temblando, aún lo estoy. Deslumbrado todavía, en
los pasos que siguieron y dimos juntos, lo que antes
entró por la mirada, suavemente se llegó a mi pecho
por camino desconocido.

Te vi, y yo pensé que eso me bastaría, que tu
imagen sería suficiente para tomar fuerza y
alejarme para que, cuando el tiempo pidiera
cuentas, el saldo fuera apenas un recuerdo de la
tormenta que por cabellos llevas, el collar de besos
que imaginé para tu cuello. Pero no, no fue
suficiente. Necesito colgarte cien suspiros al oído y
recorrer tu geografía con mis labios. Y necesito que
mis manos se dibujen en tu cintura y tus caderas,
que mi sed encuentre alivio entre tus piernas, que
renazcan mis dedos sobre tus senos, que tu boca
me diga lo que no me dirán tus palabras, que mi piel
más sombra sea en la luz de la tuya.

⁸ El registro de esta propuesta se encuentra en la plataforma dedicada al encuentro.

Ya nada basta. No basta con que sueñe que te tomo por la cintura, que te acerco a mí y que a tu cuello llega mi aliento, que dudan mis manos entre uno y otro pecho, que me restriego a tus caderas y que tu humedad me guía. No basta con pensar que tu tormenta me estalla en la cara, ni que me piense y te piense conmigo dentro, con el deseo montado en piernas y caderas, corriendo a ninguna parte, atento al gesto que en gemidos dibujas. No basta imaginar que me tienes, que me enseñas a encontrarte, que me haces hacerte, que te dibujas entre mis brazos, que tiembles y me tiembles. No basta que reconstruya en la mente lo que tal vez no pasará nunca: el quitarte la ropa y los miedos, el desnudarte las ganas, el abrirte por el vértice sombreado, todo deseo, todo misterio, el entrarte hasta el sitio que anule por fin toda razón y que sólo la carne mande. No basta que trate de distraerme detrás de las palabras que arrojas, fallidas puertas de salida, ventanas que no invitan a asomarse siquiera, paredes cerradas.

He tratado de tomar distancia, de hacer complicadas cuentas de días, kilómetros, horas, calles frías, laberintos, olvidos. Consulté mapas que confirman que el tuyo es otro mundo. Ha sido inútil. Esta mañana, por ejemplo, me he hecho el firme propósito de tomar distancia, anteponer un montón de razones para irme ya alejando y decir adiós sin palabras, que siempre es el adiós más difícil, el más artero. Pero apenas te he visto y he olvidado hasta la hora.

Bastó que desde lo lejos intuyera una tormenta, para que botara propósitos y razones, para que el corazón y las ganas se desbocaran, y para que un cuello suspirado me robara todo el aliento.

Magdalena, yo sólo quería decirte que me gustas y que quería acercarme a ti. Pero acercarme como un hombre se acerca a una mujer que le gusta. Algo así como tomarte de la cintura y acercar tus pechos al mío, acercarme a tu cuello, decirte algo tierno y dulce al oído, mordisquear las manzanas de tus mejillas y llegar a tus labios con un beso, imaginarte un jadeo si mis manos te rehicieran los senos, intuirte un sueño si mi abrazo te tomara prisionera la cintura, soñarte soñando conmigo dentro y dentro mío. ¿Hago mal en desearte, en que mi piel quiera tocarse en la tuya, en buscarte para encontrarte como se encuentran un hombre y una mujer que se gustan, es decir, desnudos y sedientos? ¿Hago mal en decirlo o en hablarlo con silencios?

Yo lo que quiero es encontrarte para invitarte a perderte conmigo, Magdalena, que la piel le hable a la piel el deseo que callan las palabras y que el silencio habla... Espero entonces, tu silencio y tu palabra.

Vale. Salud y que en la tormenta de la noche los cuerpos sean la barca

M: (...) yo quisiera compartir por que comparto esto.

Inevitablemente para mí, la poesía, o sea Juarroz, y esos poetas con los que uno se acompaña (...) es como cuando (...) no encuentras la palabra que te salve. O sea, al final creo que el ser humano necesita ser siempre salvado por la palabra, (...) en mi caso, siento que es la palabra. Y siento que en la poesía la posibilidad es primero de no encontrarse tan solo. Siempre Juarroz es como la evocación a algo, (...) es como que estuviera viviendo lo que estás viviendo en ese tiempo. Yo creo que lo bonito de la partitura es eso (...) poder ser algo que se abre a cada tiempo distinto y a cada exploración, como dice el título.

Aldo: (...) está muy lindo y muy potente también el poema (...) Ahorita, relacionándolo con lo que dijiste, cada quien quizás le da un significado según en qué momento le llega de su vida, y (...) [puede] llevarte a cuestionar a ti mismo en qué, o en quién, o en quiénes piensas al escuchar algo. O al encontrarte con algo. Cómo te afecta eso. Sobre todo, a veces, cuando no sabes cómo decir tantas cosas sin decirlas a la vez. (...) Cuando no sabes cómo relacionarte con otra persona sin marcarle una imposición de lo que tú estás haciendo. Porque, quizás, ni siquiera es lo que se debe hacer... Pero, fue lindo escucharlo hoy.

Manfred: me pregunto, ¿hago algo o...? Porque
yo traigo algo muy corto...
Pero... ya fue tan bonito...

Aldo: creo que estaría lindo conocer qué hiciste.

Manfred: (...) bueno, yo, seguí bastante simple la partitura, entonces elegí personas, pero obviamente una persona también es de cierta manera un espacio, integra una cierta emoción. Y, también de todas estas palabras acá, obviamente hay muchas intersecciones, pero pensé después en “recordar”, y en uno de los pequeños textos que uso aparece la palabra “rememorar”. Lo que me gusta más que recordar. Como hoy día, es rememorar junto con personas. Porque yo elegí una persona y a esta persona le gustó mucho, le importó mucho, rememorar. Entonces de cierta manera yo rememoro a una persona que le importaba mucho rememorar.
Y es Walter Benjamin, la persona.⁹

⁹ El registro de esta propuesta se encuentra en la plataforma dedicada al encuentro.

Cada olvido se incorpora a lo olvidado del mundo precedente y le acompaña a lo largo de incontables, inciertas y cambiantes relaciones que son origen siempre de nuevos engendros.

Cada olvido se incorpora a lo olvidado del mundo precedente y le acompaña a lo largo de incontables, inciertas y cambiantes relaciones que son origen siempre de nuevos engendros.

El hombre que encala debe desplazar edades de mundo y con los gestos menos vistosos.

El hombre que encala debe desplazar edades de mundo y con los gestos menos vistosos.

La historia no es una ciencia, sino no menos una forma de rememoración. Lo que la ciencia ha "establecido" puede modificarlo la rememoración. La rememoración puede hacer de lo inconcluso (la dicha) algo conclusivo, y de lo conclusivo (el dolor) algo inconclusivo.

La historia no es una ciencia, sino no menos una forma de rememoración. Lo que la ciencia ha "establecido" puede modificarlo la rememoración. La rememoración puede hacer de lo inconcluso (la dicha) algo conclusivo, y de lo conclusivo (el dolor) algo inconclusivo.



Manfred: (...) yo creo que (...) las primeras preguntas que surgieron con la partitura de Aldo, de cierta manera, permanecieron bastante fuerte. Y eso es muy lindo, muy lindo. Y lo que Jorge David dijo, que en el fondo tiene mucho que ver con el marco. Y, por eso, de cierta manera, no se puede dar demasiado contexto, porque el contexto luego limita. Pero, en el fondo, lo que uno tendría que apostar, es que el marco fuera muy, muy amplio, o ha definir en el momento el fondo. Pero, en el fondo, en la música, en la producción de la música, es que el marco es tan fijo y adentro del marco se juega todo. Es casi como el gusto de "a mí me gusta esta música, me gusta este instrumento". El marco está súper rígido y adentro se juega todo o nada.

Jorge: que de pronto parece que ya sólo nos queda el marco, ¿no? (...) Como si nunca llegáramos a eso que se juega.

M: (...) ¿tú ves un acontecimiento artístico?

Aldo: yo veo un acontecimiento. No sé si lo calificaría como artístico. Lo veo como una experiencia que movió muchas cosas. Pero creo que (...) hay mucho de lo cotidiano en esto. Mucho de lo que cada persona podría vivir cada día. Como que aquí vinieron muchas cosas de nuestras vivencias. Algunas cosas más íntimas, otras cosas más... Creo que todo fue hacia lo íntimo y eso es algo muy lindo. Hubo un acontecimiento. Hubo encuentro. Y hasta ahí estoy muy, muy contento de lo que sucedió y muy agradecido. (...) a veces quizás se necesita ese espacio o esa voluntad de querer practicar algo, de querer encontrarnos. Dar esa suspensión o pausa de lo que siempre nos va moviendo en el mundo, las distintas fuerzas, y tener un momento así para compartir entre todos creo que es... Lo importante.



Encuentro casero, febrero 2019.

3.4.3 Para continuar explorando

La partitura de *exploraciones* la continué trabajando en distintos momentos del 2019 y del 2020. A continuación hablaré de las cualidades de la versión más reciente, revisada entre abril y agosto de 2020, la cual tiene varias modificaciones hechas desde la versión planteada previamente (ver 3.4.1), algunas de éstas, a partir de reflexionar sobre cuestiones que surgieron y dialogamos tanto en el proceso del seminario (ver 3.2 y 3.3) como en el encuentro casero (ver 3.4.2). La versión de la que hablaré puede consultarse y descargarse a través del siguiente enlace: <https://aldolombera.wordpress.com/exploraciones-emc/>

De manera general, me enfoqué en que los textos fueran más generosos y accesibles (ver 1.2.2), así como en anotarlos como sugerencias o propuestas. A diferencia de la versión anterior, en ésta la primera hoja ya no corresponde a una portada convencional, en el sentido de que suele tener el título de la obra, el nombre de su autor o autores, el año de creación, así como la instrumentación o la cantidad de personas para la cual está compuesta, denotando una particular relevancia de esta información. En dicha hoja únicamente anoté el título, seguido por la propuesta general. ¿Por qué no únicamente plantear la propuesta? Pienso que el título es parte de la propuesta y podría ser su síntesis, además de darle unidad y, posiblemente, una suerte de “enfoque” a la misma. En este sentido, aunque es un marco, busco que también sea un campo a tejerse por cada persona o grupo, así como sucedió con los *campos* de las primeras tarjetas de *exploraciones* (ver 3.2) y las *tarjetas campo* de las partituras más recientes (ver 3.4.1). Recordando una perspectiva que Manfred compartió durante el encuentro casero, buscaba “que el marco fuera muy, muy amplio, o a definir en el momento el fondo”.¹⁰

¹⁰ Fragmento extraído del registro del encuentro casero, realizado el 19 de febrero de 2019.

Respecto a la propuesta general, en ésta continúan las dudas sobre qué decir y cómo, así como qué no decir, especialmente tras reflexionar sobre el diálogo que sucedió durante el encuentro casero, cuando M comentó que le gustaría saber de algún referente, o de la idea o el sentimiento que me llevó a crear *exploraciones*, para poder conectar con eso y de ahí imaginar un poco. Esto también se vincula con varios momentos del proceso del seminario en los cuales hubiera ayudado tener un poco más de contexto para hacer más accesible el encuentro con las tarjetas y estimular la realización de las exploraciones; lo que, más adelante, me llevó a desarrollar una tarjeta con información general de *exploraciones* (ver 3.2.4). La cuestión continuaba siendo de qué maneras compartir esto para impulsar las exploraciones, sin orientar hacia modos específicos de realización, ni limitar el marco, y, como mencioné previamente, para potenciar la pluralidad de lecturas, (re)significaciones y relaciones que las palabras tienen en el encuentro con las personas (ver 3.1). Mi decisión fue enfocarme en profundizar en la manera de compartir *exploraciones*, aclarando que no había formas específicas, ni esperadas, en las que tuviera que resultar, más bien, proponiendo que cada persona o grupo acordara qué quiere hacer a partir de la propuesta, valorando las ocurrencias de cada quien, así como lo que suceda durante los procesos, y planteando que *exploraciones es una invitación a experimentar*.

En la segunda y en la tercera hoja se encuentran, respectivamente, los dos procesos propuestos para realizar *exploraciones*: *exploraciones con tarjetas* y *exploraciones con registros y/o recuerdos*. Aquí realicé una modificación de los títulos respecto a la versión anterior, en la cual se proponía la realización de dos eventos, el *evento de exploración* y el *evento de encuentro*, ya que durante el encuentro casero reflexionamos que cada *evento de exploración* también era, de cierta manera, un *evento de encuentro*, y viceversa. En la segunda hoja se encuentra la propuesta de

las *exploraciones con tarjetas*, la cual es bastante similar a la página correspondiente de la versión anterior. Sin embargo, para esta versión agregué a las *tarjetas campo* (quinta hoja de la partitura) una nueva, en la cual anoté la palabra momentos. Asimismo, en las *tarjetas acción* (hojas seis, siete y ocho de la partitura) incluí once palabras: caminar, tropezar, acariciar, errar, registrar, resignificar, perderse, pausar, provocar, coincidir y resonar. Por otro lado, en esta versión los registros no se plantean como esenciales y, más bien, propongo la potencia que podría tener hacerlos, así como la sugerencia de realizar *pausas* durante los procesos.

En cuanto a la propuesta de las *exploraciones con registros y/o recuerdos*, la cual aparece en la tercera hoja, ésta tampoco tiene muchos cambios, sin embargo, ahora se propone involucrar los recuerdos como parte de las dinámicas, siendo, de cierta manera, un nuevo campo. Esto se debe a la potencia que éstos tuvieron en el impulso de nuevas exploraciones y encuentros tanto al experimentarlos nosotros mismos como al compartirlos con otras personas, además de que esto podría posibilitar otras manera de compartir *exploraciones*, así como *dejar surgir* otras exploraciones que se han hecho y que se podrían recuperar al relacionarlas. Como Jorge mencionó al hablar de su registro del fuego durante el encuentro casero:

Al momento de decidir qué quería compartir hoy, lo preparado, pensaba que yo quería retomar un material que registré la semana pasada, sin estar pensando en la pieza (...) de repente la pieza me permitió recuperar algo. Y a veces pasa eso, ¿no? Que te das cuenta que la pieza incluso venía desde mucho antes. O sea, que habían encuentros previos, que no habían sido metidos en el marco pero que no es difícil meterlos porque la memoria permite actualizar y permite releer.¹¹

Por otra parte, al final de esa página agregué los siguientes textos:

¹¹ *Ibíd.* Esto también ocurrió con el recuerdo de M del metro y con la rememoración de Manfred (ver 3.4.2).

Por último, me gustaría proponer *exploraciones* como “algo” compartido y tejido entre personas, objetos, espacios, emociones, momentos, _____. Entre lo que ocurre y nos rodea. Entre nosotros:

(y) Aldo Lombera

[2018-2020-_____]

De igual importancia, esta propuesta de *exploraciones* ha sido tejida por lo que he experimentado junto a diversas personas con quienes he compartido sus procesos: Adela Marín, Aketzalli Rueda, Aleyda Moreno, Emmanuel Pool, Eva Coronado, Fer Lomelí, Jorge David García, M, Manfred Werder, María Clara Lozada, Nicolás Hernández, y Roberto Kolb, así como quienes se han sumado a explorar en los eventos públicos.

Estos últimos textos han sido bastante complicados de elaborar, ya que han continuado surgiendo cuestionamientos y preocupaciones respecto a las maneras de proponer *exploraciones*, y, al mismo tiempo, a lo que *exploraciones* podría desplegar y ha desplegado, que continúan impulsando espacios de reflexión; particularmente, en relación a lo que representa y ha representado el involucramiento de las personas y las ocurrencias en sus procesos. ¿Qué implica firmar una partitura, un objeto? ¿Qué sucede con las personas que han contribuido de alguna manera al tejido de cada propuesta, de cada partitura, más aún cuando es una versión actualizada después de compartirla en un proceso, pero, también, con las que se involucren después? ¿Dónde quedan esos nombres? ¿Dónde quedan esos procesos, esas experiencias, esas experimentaciones?

Si bien desde el proceso de *Rengârenk* se han impulsado cuestionamientos, reflexiones y reconfiguraciones importantes en mi hacer en relación a las implicaciones de los roles e involucramientos que tienen las personas al realizar cualquier creación (ver 1.3.2), lo cual se acentuó en el proceso de *Claxofón* con el despliegue de procesos (ver 2.2.3), así como con la propuesta de transformabilidad

y las potencias de los caminantes para actualizar los órdenes espaciales (ver 2.2.4), en los procesos de *exploraciones* se visibilizan de maneras más claras las potencias de las personas para leer, (re)significar y relacionar los textos, los objetos, los lugares, las propuestas, como cada una coincide con éstos y con los otros en la deriva, reflejando que la creación de sentidos, significados y ocurrencias va más allá de la propuesta y de quien propone (ver 3.1 y 3.2.1). Es decir, que todas las personas que se involucran —anotando, realizando, escuchando, proponiendo, resonando, etc.— realmente también son sus creadores, no únicamente quien la firma. Y esto sucede con cualquier creación, aunque podría ser más evidente en las que tienen marcos más flexibles o en las que éstos se han flexibilizado. Todo esto pone en tensión las nociones instaladas y predominantes —los moldes rígidos de lo convencional (ver 0.1)— que pretenden dictar que la creación es propiedad de quien la firma o de las instituciones que la autorizan, y que, por lo tanto, se tendría que leer, entender, realizar, escuchar, etc., de ciertas maneras específicas: las que indican las autoridades que regulan estas cuestiones (ver 2.2.4). Lo cual se ha seguido perpetuando en muchos campos de la creación, interpretación y enseñanza musical, poniendo en cuestión cómo proponer una creación y, en su caso, cómo anotar una partitura —lo cual también ha impulsado mucho de lo que se considera experimental (ver 0.2, 0.3, 1.2.2 y 3.1)—. En este sentido, percibo un problema respecto a cómo se han normalizado las perspectivas y funciones de los roles y, por lo mismo, cómo se ha continuado invisibilizando y desvalorando los tejidos realizados por muchas personas como parte de la creación musical.

Pienso que anotar un nombre en un objeto que pretende ser puesto en circulación, *encontrarse con otros*, no tendría por qué ser más que un registro de quien o quienes lo proponen, y, en todo caso, una referencia que podría impulsar relaciones. Sin embargo, firmar un objeto o una propuesta sigue implicando autoría y

propiedad, al menos en gran parte de los contextos de la música desarrollada a partir del canon occidental, y esto se ha utilizado para encasillar los objetos en moldes que limitan las maneras en las que se experimenta con éstos, así como en las que se experimenta la música. En este sentido, veo importante reflexionar cómo es que se quiere proponer los objetos para su encuentro con otras personas y qué implicaciones tienen las maneras en las que decidimos proponerlos. En mi caso, me gustaría *compartirlos como propuestas*, como invitaciones a un encuentro, a una reunión, las cuales puedan ser experimentadas como cada persona prefiera o como lo acuerden entre varias —incluyendo, si es el caso, a quienes las propongan—. De igual manera, no tiene por qué haber una noción de propiedad y mucho menos una que predetermine las relaciones con los objetos y entre las personas, lo cual no significa que no se puedan proponer maneras para experimentar con éstos y entre éstos pero con una reflexión crítica de que son posibilidades y que pueden ser resignificadas de diversas maneras —algo que me fue muy difícil ver y no confundir con imponer, especialmente en el primer proceso de *exploraciones* (ver 3.2 y 3.3)—.

A su vez, todo esto pone en cuestión otras de las potencias, cuidados, complejidades y porosidades del compartir y de las relaciones, de los objetos y los procesos, de los lugares y los espacios, ya que cada quien puede proponer y recibir algo como pueda o prefiera, así como enmarcar y actualizar los marcos según las maneras en las cuales quiera realizar los espacios. No obstante, pienso que cuando se comparten los objetos, los espacios, los momentos, con otros, es importante realmente considerarse mutuamente para practicarlos y realizarlos juntos: percibir, atender, escuchar, dialogar, experimentar, lo que cada persona propone para de ahí tejer algo, un espacio, una ocurrencia, un proceso, compartido. Entonces, con estos últimos textos, busco sugerir que las personas que quisieran realizar *exploraciones* sumen su nombre como creadores de igual importancia, así como la fecha de

realización. Que desplieguen del objeto un proceso, un espacio. Asimismo, quiero visibilizar que exploraciones es “algo” que siempre se ha tejido y se puede seguir tejiendo de manera compartida, en los encuentros y las lecturas que se desplieguen.

Por otro lado, deliberadamente no anoté la palabra “partitura” en esta versión de la partitura, lo cual también responde a un deseo por ampliar el marco y a una curiosidad latente en conocer en qué podría devenir todo esto si se propone en una mayor diversidad de contextos. En este sentido, si bien todos los procesos de este trabajo han ido ampliando mis perspectivas de la música, de lo que podría ser musical, y de mis maneras de hacer y relacionarme, en *exploraciones* esto ha ido más allá de lo que hubiera previsto. Las experimentaciones desbordaron los límites potenciando una resignificación de mis prácticas que me hace querer seguir explorando y desplegando procesos que posibiliten continuar experimentando de qué diversas maneras podrían ser las cosas, podríamos hacer (con) las cosas, y, a su vez, podrían hacernos las cosas. Pero, también, que reflexionemos a qué queremos darle más atención y cuidado en el futuro. Personalmente, me interesa profundizar en el cuidado y las cualidades de las propuestas, del encuentro, de las relaciones, de las ocurrencias; de las maneras en las que podría tejerse y compartirse un proceso, una realización, un momento; de percibir y apreciar lo que surja en estas situaciones, de dejarnos llevar. Lo cual, como plantea Manfred, “realmente abre un nuevo campo de decisiones compositivas” (Werder, 2012 [2009]: 356). Al menos, para mí.

Todo esto despliega otros cuestionamientos: ¿cómo queremos crear? ¿Qué tanto creamos mientras creamos? ¿De qué maneras podríamos continuar haciendo de la música un campo muy amplio a experimentar por cada persona? Los cuales me hacen recordar perspectivas que también han buscado ampliar los marcos, los moldes, que se han convenido de la música y de las relaciones: “‘música’ no es más que una

palabra. ¿Por qué limitarla a tal o cual campo específico? Es preciso convertir el mundo entero en música" (Cage, 2007 [1976]: 255); "[l]a palabra música y sus derivados aquí no se entiende que se refieran exclusivamente a sonidos y fenómenos relacionados (escucha, etc.). A lo que se refieren es flexible y depende completamente de los miembros de la Scratch Orchestra" (Cardew, 1969: 617). Así como la siguiente propuesta de George Brecht:

No creo que sepamos ahora si la música debe tener sonido o no —si la música necesariamente involucra sonido. Y si no es así, una posible dirección de investigación es ver qué puede ser (...) tal vez no hay nada que no sea musical. Tal vez no hay momento en la vida que no sea musical (Brecht y Martin, 1978 [1967]: 81-82).

En relación a esto, hay algo que le comenté Manfred a M durante el encuentro que me ha hecho reflexionar mucho: "si tuvieras que pensar en una música pensarías en la música y no en algo mucho más importante... Lo que has hecho". Esto me hace cuestionar qué tanto estoy pensando, explicando, compartiendo e, incluso, buscando fijar en otros, lo que yo considero música y musical. Qué tanto podrían distraer o restringir estas perspectivas de aquello que podría ser mucho más importante. Al recordar los procesos, lo que compartí con todas las personas que estuvieron involucradas, percibo que la música es algo que podría ser y surgir en todo momento, en la diversidad de ocurrencias y resignificaciones. No obstante, las demás personas no tienen porque compartir estas perspectivas. De hecho, hay una riqueza mayor en lo que cada quien experimenta, lee, escucha, significa, así como en encontrarnos en y con todo eso, dialogarlo, escucharlo, compartirlo. Y creo que aquí hay un trabajo para continuar explorando: cuidarnos más, escucharnos más, proponernos más, cuestionarnos más, y, en todo esto, mantener una atención tanto a las maneras en las que somos, hacemos y nos relacionamos como a la diversidad de ocurrencias que van surgiendo al experimentar. Creo que todo esto puede llevarnos a encontrar lo importante juntos: experimentando y compartiendo.

Conclusiones

La realización de este trabajo ha posibilitado profundizar en distintas cuestiones respecto a la experimentación musical, así como en lo que ésta ha potenciado en mis maneras de percibir, hacer y compartir la música. Como he mencionado previamente, considerar la experimentación musical únicamente como un recurso o un procedimiento que debe ser funcional y debe estar orientado a desarrollar o perfeccionar un asunto, o a alcanzar un resultado, tiene diversas repercusiones, por ejemplo: que se descarten e invaliden automáticamente modos y enfoques distintos de realizarla; que se valore más un resultado que los procesos y sus diversas ocurrencias; o, que este modo de considerar y practicar la experimentación musical se instale de forma tan predominante que no únicamente limite profundizar en la investigación de maneras distintas en las que podría realizarse u ocurrir, sino que también se produzcan y reproduzcan moldes rígidos que determinen qué modos de experimentar y qué resultados son, supuestamente, "correctos" y más importantes.

En este sentido, ampliando aún más la noción de experimentación o, más bien, de las *experimentaciones*, las propongo como experiencias, actos, medios, espacios, despliegues, procesos, encuentros, ocurrencias, vivencias, las cuales son impulsadas por la curiosidad, el deseo, el cuestionamiento, la reflexión, la incertidumbre, las propuestas, entre otros ruidos secretos que nos llevan a probar, intentar, arriesgar, investigar, percibir, descubrir, aprender, andar, encontrar, tropezar, resignificar, cuestionar, errar, reflexionar, compartir, provocando que surjan diversos "alcos" que se tejen, despliegan y desbordan de su interior, desde lo que se está realizando, experimentando, experimentando, compartiendo. Y, de igual importancia, propongo que son campos flexibles para ser resignificados como cada persona o colectivo

quiera y los realice, lo cual contribuye a la pluralidad, la ampliación y el enriquecimiento de las perspectivas y prácticas de la experimentación.

En relación a esto, sostengo que lo que ha contribuido a la multiplicidad de voces y prácticas que se han incitado y visibilizado en las músicas experimentales, son la diversidad de experimentaciones musicales y los distintos impulsos que las despliegan. Lo cual, a su vez, refleja las complejidades, porosidades y potencias de las relaciones, las determinaciones y las oposiciones que se fijan y se desdibujan en cada contexto y por cada experimentador. En este sentido, propongo que lo experimental no tiene una cualidad única o predominante, ni una manera definida de ser o hacerse, y que hay una gran potencia en encontrarse con las voces, las prácticas, los objetos y los espacios de la diversidad de personas que reconfiguran sus contextos experimentando, así como en percibirlos, atenderlos, valorarlos y compartirlos con la misma relevancia que los procesos y contextos personales.

Respecto a estos asuntos, hay un par de cuestiones que no había considerado previamente en toda su magnitud. Por un lado, lo complejo que puede ser distanciarse de los moldes rígidos de lo convencional, de las prácticas y perspectivas instaladas y predominantes, ya que, en muchos casos, esto representa explorar caminos a los cuales no se está acostumbrado y en los que continuamente se revelan y ponen en cuestión las cualidades y las implicaciones de las maneras habitadas de hacer, generando procesos en los que hay fricciones y tropiezos constantes entre los hábitos y las deshabituaciones, así como incertidumbres e inestabilidades, al no saber qué podría ocurrir si se elige o se hace una u otra cosa. Por otro lado, respecto a las potencias que surgen en todas estas exploraciones, revelaciones, cuestionamientos, tropiezos, incertidumbres, deshabituaciones, experienciaciones, etc., ya que reflexionar en profundidad sobre todo esto puede desplegar procesos

que impacten de tal forma en las personas, que se amplíen y resignifiquen las maneras en las que se percibe, se hace y se comparte, incluso, más allá de una práctica, proceso o búsqueda específica. Ahora, aunque esto puede potenciar una verdadera exploración, expansión y valoración de la diversidad de maneras de experimentar, así como de sus ocurrencias, aún queda bastante campo en el cual profundizar, en el cual experimentar. La cuestión sigue siendo, ¿de qué maneras hacerlo? En relación a esto, considero importante reflexionar respecto a lo que posibilitaron y limitaron los modos en los que se desarrollaron las experimentaciones en los procesos de este trabajo.

En el proceso de *Rengârenk*, las experimentaciones tuvieron un enfoque predominante que fue bastante similar a lo que he criticado fuertemente en este escrito, es decir, practicándolas y desarrollándolas como recursos orientados a lograr un resultado: la producción de una creación. Esto provocaba que todos los procesos y materiales realizados estuvieran supeditados a alcanzar esta finalidad, incluso la experimentación musical con objetos, proceso que buscaba impulsar y compartir con esta creación, al estar continuamente limitada por las maneras en las que yo determinaba que se experimentara. En otras palabras, los modos de desarrollar las experimentaciones no posibilitaron que el enfoque principal fuera desplegar procesos de experimentación con objetos, sino intentar fijar una manera de experimentar con ellos, de reproducir un objeto. Esto comenzó a dislocarse un poco en las últimas sesiones, cuando el diálogo y las experimentaciones nos llevaron a buscar distintas maneras de desarrollar una notación común y a explorar anotar cualidades menos específicas para la realización, con la intención de que Val experimentara involucrando sus decisiones y ocurrencias. Sin embargo, fue hasta que realicé varias reflexiones profundas respecto a lo ocurrido en el proceso — tiempo después de dichas sesiones—, que comencé a darme cuenta de las

implicaciones de mis maneras de hacer, incluyendo el replicar hábitos generados por los moldes ya mencionados, lo cual ocasionaba que muchas ocurrencias y potencias que surgían pasaran desapercibidas o no fueran atendidas con mayor profundidad, llevando a diversos descuidos y desconsideraciones de mi parte, e imposibilitando que el proceso y las experimentaciones tuvieran enfoques distintos.

Estas reflexiones influyeron en las maneras en las que se desarrolló el proceso de *Claxofón*, en el cual busqué tener mayor atención y cuidado a las ocurrencias que se desplegaban, especialmente, en cuanto a los modos de relacionarme con Emma, lo cual me llevó a considerar el diálogo y el acuerdo como cuestiones centrales para impulsar y compartir dicho proceso. Aunque esto representó una transformación importante en cuanto a mis prácticas habituales y tuvo una gran potencia en el tejido del proceso, las maneras en las que comenzamos a colaborar reflejaban nuestras costumbres respecto a cómo interactuar y desarrollar un trabajo entre un compositor y un instrumentista. Es decir, continuaban replicándose modos de hacer de los moldes rígidos ya mencionados, marcando una jerarquía en el proceso que fue bastante difícil de ir diluyendo, aún teniendo diálogos constantes y acuerdos entre ambos. No obstante, aunque en este proceso las experimentaciones también estuvieron orientadas hacia la creación de una pieza, éstas fueron tomando mayor relevancia, dándole un giro tanto al proceso como a la creación misma, al buscar maneras, dinámicas y materiales para desplegar procesos, espacios, de experimentación musical compartida y actualizarlos a nuestro gusto. En este sentido, *Claxofón*, como creación, es una propuesta para experimentar y compartir, la cual, aunque tiene aspectos determinados que influyen en su realización, también es una apuesta por impulsar y valorar la experimentación, los procesos, las actualizaciones y las ocurrencias que cada persona o grupo quiera realizar.

Los procesos de *exploraciones* representan las experimentaciones más distanciadas de las prácticas creativas a las que estaba habituado, empezando porque *exploraciones* podría ser, más allá de una creación, un despliegue de ocurrencias y encuentros entre personas; procesos en los cuales se propone experimentar y compartir dejando surgir y dejándose llevar. En relación al primer proceso, el cual compartí con los integrantes del seminario, considero que centrar las reflexiones en las experimentaciones de cada etapa podría dar más claridad de las mismas. En la primera parte del proceso, aunque estaba experimentando maneras de provocar a mis compañeros y distanciarme de la instrucción, el enfoque no estuvo en que fueran recursos para lograr un fin fijo y predeterminado, ni en ir desarrollando y perfeccionando una creación, más bien en potenciar procesos de experimentación y resignificación que nos llevaran a compartir las diversas ocurrencias que se desplegaran y a encontrarnos con lo que todo esto pudiera potenciar. Sin embargo, al no fijar un rumbo determinado, en varios momentos surgieron inestabilidades e incertidumbres que llevaban a cuestionar sobre los motivos y las finalidades de hacer esto, develando un muro que impedía comprender y valorar estas maneras de experimentar, provocando el distanciamiento de algunas personas.

Respecto a la etapa del montaje, en ésta sí se buscó orientar los procesos para desarrollar una creación colectiva y presentarla en los eventos, por lo que preferí no involucrarme de una manera jerárquica, buscando evitar imponer modos de hacer. No obstante, pienso que aquí faltó una reflexión más amplia acerca de las distinciones entre proponer e imponer, ya que por no querer imponer, no sólo no proponía, sino que me instalé en una (im)posición aún más grave y que ni siquiera percibía: la imposición de la no-imposición. Asimismo, aquí faltó un mayor cuidado del proceso para impulsar el involucramiento de mis compañeros, lo que provocó que no se dieran las condiciones, ni las disposiciones, para que acordáramos

colectivamente qué hacer. En cuanto a los eventos, pienso que en éstos la propuesta era, precisamente, experimentar: dejar surgir, dejarse llevar, dejar ser. Sin embargo, las inquietudes que me quedan son, ¿qué tan profundas fueron estas experimentaciones para las personas? ¿Qué les significaron y qué potenciaron? Y, en relación a esto, ¿de qué maneras podrían ser más potentes? Pero, también, ¿de qué maneras podríamos apreciar más la profundidad de lo que ocurrió?

Por otra parte, el encuentro casero fue una reunión muy significativa, ya que realizar *exploraciones* de una manera más íntima, dialogando, encontrándonos, dejándonos llevar, dejando que las ocurrencias surgieran, y trazando en el momento el fondo, sin tener un ritual de concierto donde el espacio, el tiempo y las convenciones influyen de modos distintos, me lleva a seguir reflexionando y cuestionando sobre las potencias de compartir de distintas maneras las creaciones y los procesos, incluyendo, si es el caso, los modos de elaborar, proponer y realizar las partituras.

Reflexionando sobre todas estas ocurrencias y procesos, propongo cuestionarnos, ¿de qué maneras se podría profundizar en las experimentaciones para ampliar cada vez más sus posibilidades, así como las maneras de realizarlas y valorarlas? Es decir, tanto para enfocarlas en alcanzar un objetivo o tejer cualquier asunto, apreciando, atendiendo y estimulando las diversas ocurrencias que surgen en los procesos, como para *que las experimentaciones se experimenten en sí mismas*, dejando surgir, dejando que las cosas pasen, y dejándonos llevar, encontrándonos percibiendo los despliegues de espacios, encuentros y ocurrencias.

Otra de las revelaciones más importantes que me deja la realización de este trabajo es la potencia del diálogo como proceso creativo. Siendo uno de los procesos centrales para profundizar en la experimentación musical compartida, para hacer

acuerdos y desplegar espacios en los que realmente se incluya a las personas y se tejan relaciones. En relación a esto, otros asuntos en los que aún hay mucho por investigar son la accesibilidad y la pluralidad de lecturas de las notaciones, así como la búsqueda de la inclusión de una diversidad de personas, ya que, aunque considero que ninguna notación es completamente accesible de manera universal, y, al mismo tiempo, que todas pueden serlo en su potencia de pluralidad y resignificación, creo que este trabajo no se desarrolló de una manera en la que esto se explorara con amplitud; es decir, que las creaciones se experimentaran con una mayor diversidad de personas de modo que se pudiera profundizar en la exploración de la accesibilidad, las lecturas plurales, y sus implicaciones. Sin embargo, pienso que el diálogo y la resignificación podrían ser procesos que posibiliten una mayor accesibilidad, así como compartir con una diversidad de personas, llevándonos a maneras distintas de hacer y relacionarnos. ¿Qué transformaciones, ampliaciones y restricciones podrían generarse en las notaciones y partituras, así como por éstas, en mis siguientes procesos? ¿Cómo potenciar las coincidencias entre los textos y los diálogos?

Por otra parte, este proceso ha provocado que la música se resignifique en algo más para mí. Develando algunas de las diversas potencias y pluralidades de lo musical, entendiéndolo como un campo que es mucho más amplio y profundo de lo que se ha establecido y convenido, refiriéndome con esto tanto a los moldes ya mencionados como a otro más: el enfoque predominante que se le da a las cualidades de algunas posibilidades sonoras. Lo musical siempre ha ido más allá de esto: es encuentro, coincidencia, ocurrencia, resonancia, diálogo, escucha, espacio, escritura, lectura, experimentación, resignificación, vibración, aficción, expresión, reflexión, cuestionamiento, flujo, proceso, devenir, ¿qué (tanto) más? Propongo que continuemos en una búsqueda por ampliar el campo, así como por ampliarnos como

los campos que somos. En este sentido, este proceso potenció —quizás contrario a lo que se piensa de una maestría—, volver a ser un niño, sentir la música y lo musical desde perspectivas frescas que me permitían tener una vinculación distinta, lo cual resignificó mis maneras de percibir, hacer, vivir y compartir. Sin embargo, también me cuestiono si mis modos de percibir la música podrían llegar a ser una barrera para compartir con otros. Al estirar tanto los moldes de lo que podría ser la música, de lo que percibo como musical, ¿qué podría estarse clausurando? Esto es algo a lo que también quiero darle mayor atención y cuidado, ya que, más allá de lo que yo perciba musical, es necesario valorar lo que cada quien considera, así como nuestras pluralidades y distinciones. Considerar al otro y considerarnos a partir del otro. Permitirnos experimentar y compartir las perspectivas de cada quien. Dialogar, escucharnos, para que la música pueda continuar desplegando sus diversidades.

Por último, me gustaría proponer este trabajo, proceso, espacio, ocurrencia, experimentación, experienciación, ?, etc., como una manera de valorar el no dejar de cuestionar. Más que por llegar a una respuesta o a un resultado, por todo lo que se despliega, se encuentra y se teje al hacerlo. Para experimentar todo eso que puede surgir y para continuar preguntándonos constantemente qué más podría ocurrir, de qué otras maneras podrían ser las cosas, podríamos hacer (con) las cosas y podrían hacernos las cosas. De igual manera, me es importante agradecer nuevamente a todas las personas que formaron parte de los procesos y recordar que este trabajo no hubiera sido como es sin ellas, ya que es una reunión de encuentros, conflictos, coincidencias, risas, pesadillas, suspiros, deseos, estreses, incertidumbres, profundizaciones, cariños, pausas, objetos, procesos, lugares, espacios, proposiciones, imposiciones, deseos de no imponer, (con)fusiones, acuerdos, fricciones, sentires, descuidos, escuchas, tropiezos, diálogos, resonancias. En fin, de experimentaciones musicales compartidas.

Bibliografía

Acosta, Rodolfo. (2018). "Experimentation and Improvisation in Bogotá at the End of the Twentieth Century". En Ana R. Alonso-Minutti, Eduardo Herrera y Alejandro L. Madrid (eds.), *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, pp. 227-250. New York: Oxford University Press. Disponible en: https://www.academia.edu/43283171/Experimentation_and_Improvisation_in_Bogotá_at_the_End_of_the_Twentieth_Century (última consulta: agosto de 2020).

Alonso-Minutti, Ana R.; Herrera, Eduardo, y Madrid, Alejandro L. (2018). "The Practices of Experimentalism in Latin@ and Latin American Music: An Introduction". En Ana R. Alonso-Minutti, Eduardo Herrera y Alejandro L. Madrid (eds.), *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, pp. 1-17. New York: Oxford University Press. Disponible en: https://www.academia.edu/36444846/Experimentalisms_in_Practice_Music_Perspectives_from_Latin_America (última consulta: agosto de 2020).

Assis, Paulo de. (2015). "Introduction". En Paulo de Assis (ed.), *Experimental Affinities in Music*, pp. 7-14. Leuven: Leuven University Press. Descarga libre en: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/32935> (última consulta: agosto de 2020).

_____. (2018). *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press. Descarga libre en: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/28242> (última consulta: agosto de 2020).

Barker, Mark J. (2012). "Experience and Experimentation: The Meaning of *Experimentum* in Aquinas". *The Thomist: A Speculative Quarterly Review*, Vol. 76, No. 1, pp. 37-71. The Catholic University of America Press. Disponible en: https://www.academia.edu/24189995/Experimentum_in_Aquinas (última consulta: agosto de 2020).

agosto de 2020).

Barthes, Roland. (1994 [1968]). "La muerte del autor". En Roland Barthes, *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*, 2ª edición, pp. 65-71. Traducción: C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.

_____. (1994 [1971]). "De la obra al texto". En Roland Barthes, *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*, 2ª edición, pp. 73-82. Traducción: C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.

Beekes, Robert. (2010). *Etymological Dictionary of Greek: Volume One*. Lucien Van Beek (asistencia). Leiden: Brill.

Brea, José Luis. (1996). *Un ruido secreto: El arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Mestizo. Disponible en: <https://archive.org/details/UnRuidoSecreto> (última consulta: agosto de 2020).

Brecht, George. (1991 [1959]). *George Brecht – Notebooks III: April 1959 - August 1959*. Dieter Daniels y Hermann Braun (eds.). Cologne: Walther König.

Brecht, George; Vautier, Ben, y Alocco, Marcel. (1978 [1965]). "A Conversation about Something Else: An Interview with George Brecht by Ben Vautier and Marcel Alocco". En Henry Martin (ed.), *An introduction to George Brecht's The Book of the Tumbler on Fire*, pp. 67-73. Milán: Multhipla Edizioni.

Brecht, George y Martin, Henry. (1978 [1967]). "An Interview with George Brecht by Henry Martin". En Henry Martin (ed.), *An introduction to George Brecht's The Book of the Tumbler on Fire*, pp. 74-82. Milán: Multhipla Edizioni.

Brecht, George y Nyman, Michael. (1978 [1976]). "An Interview with George Brecht by Michael Nyman". En Henry Martin (ed.), *An introduction to George Brecht's The Book of the Tumbler on Fire*, pp. 105-122. Milán: Multipla Edizioni.

Brown, Earle. (1986). "The Notation and Performance of New Music". *The Musical Quarterly*, Vol. 72, No. 2, pp. 180-201. Oxford University Press.

Cabanne, Pierre. (1979 [1967]). *Dialogues with Marcel Duchamp*. London: Da Capo Press.

Cage, John. (1961). *Silence*. Connecticut: Wesleyan University Press.

_____. (2007 [1976]). *Para los pájaros: Conversaciones con Daniel Charles*. Traducción: Luis Justo. Ciudad de México: Alias.

Cardew, Cornelius. (1969). "A Scratch Orchestra: Draft Constitution". *The Musical Times*, Vol. 110, No. 1516, 125th Anniversary Issue, pp. 617-619. Musical Times Publications.

Carrasco, Nicolás. (2018). *Examen de indeterminación en obras de John Cage, George Brecht y Manfred Werder*. Tesis de Doctorado. Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Certeau, Michel de. (2000 [1980]). *La invención de lo cotidiano: I. Artes de hacer*. Traducción: Alejandro Pescador. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

Corominas, Joan. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3^a edición. Madrid: Editorial Gredos.

De Chile. (2020). "Experimentación", "Experimentar", y "Experiencia", en *De Chile*, <http://etimologias.dechile.net/?experimentacion>
<http://etimologias.dechile.net/?experimentar>
<http://etimologias.dechile.net/?experiencia> (última consulta: agosto de 2020).

De Kooning, Willem. (1951). *What Abstract Art Means to Me*. Charla presentada en el "What is Abstract Art?" symposium (New York, 5 de febrero de 1951). Disponible en: <https://www.dekooning.org/documentation/words/what-abstract-art-means-to-me> (última consulta: agosto de 2020).

Diergarten, Felix. (2015). "Omnis ars ex experimentis dependeat: 'Experiments' in Fourteenth-Century Musical Thought". En Paulo de Assis, (ed.). *Experimental Affinities in Music*, pp. 7-14. Leuven: Leuven University Press. Descarga libre en: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/32935> (última consulta: agosto de 2020).

Dreyfus, Laurence. (2007). "Beyond the Interpretation of Music". *Dutch Journal of Music Theory*, pp. 253-272.
Disponible en: https://www.academia.edu/265369/Beyond_the_Interpretation_of_Music (última consulta: agosto de 2020).

Duchamp, Marcel. (1975 [1946]). "The Great Trouble with Art in This Country" [entrevista con James Johnson Sweeney, publicada en *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. XIII, no. 4-5, pp. 19-21, 1946]. En Michel Sanouillet y Elmer Peterson (eds.), *The Essentials Writings of Marcel Duchamp: Marchand du Sel – Salt Seller*, pp. 141-142. London: Thames and Hudson.

_____. (1975 [1961]). "Apropos of 'Readymades'" [plática presentada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el 19 de octubre de 1961; primera publicación en *Art and Artists*, 1, no. 4, p. 47. London. 1966]. En Michel Sanouillet y Elmer Peterson

(eds.), *The Essentials Writings of Marcel Duchamp: Marchand du Sel – Salt Seller*, pp. 141-142. London: Thames and Hudson.

Eco, Umberto. (1970). "Experimentalismo y vanguardia" [primera publicación en *La Biennale*, 1962]. En Umberto Eco, *La definición del arte*, pp. 229-249. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.

Eno, Brian. (1999). "Foreword". En Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, 2ª ed., pp. xi-xiii. New York: Cambridge University Press.

Etymonline. (2020). "per-", en *Online Etymology Dictionary*, https://www.etymonline.com/word/*per- (última consulta: agosto de 2020).

Gilmore, Bob. (2014). "Five Maps of the Experimental World". En Darla Crispin y Bob Gilmore, (eds.), *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*, pp. 23-29. Leuven: Leuven University Press.

Giráldez, Emilio Isidoro. (2009). "El tratamiento aristotélico de τὸ ἀπειρον: un aspecto de la consumación histórica de la Grecia clásica". *Ontology Studies*, No. 9, pp. 179-188. Universidad Complutense de Madrid.

Glare, P. G. W. (ed.). (2012). *Oxford Latin Dictionary*, 2ª ed. Oxford: Oxford University Press.

Goehr, Lydia. (2015). "Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental". En Paulo de Assis (ed.), *Experimental Affinities in Music*, pp. 15-41. Leuven: Leuven University Press. Descarga libre en: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/32935> (última consulta: agosto de 2020).

Google. (2020). "Experimentar", en Google, <https://www.google.com/search?=&CulVXdj3LYLIsAWD5qHwBw&q=experimentar> (última consulta: agosto de 2020).

Gottschalk, Jennie. (2016). *Experimental Music Since 1970*. New York and London: Bloomsbury Academic.

Herrera, Eduardo. (2018). "'That's Not Something to Show in a Concert': Experimentation and Legitimacy at the Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales". En Ana R. Alonso-Minutti, Eduardo Herrera y Alejandro L. Madrid (eds.), *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, pp. 21-48. New York: Oxford University Press.

Johns, Jasper. (1979). "Marcel Duchamp [1887-1968], An Appreciation" [primera publicación en *Art Forum*, 1968]. En Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, pp. 109-110. London: Da Capo Press.

Keep, Andy. (2009). "Instrumentalizing: Approaches to Improvising with Sounding Objects in Experimental Music". En James Saunders (ed.), *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*, pp. 113-129. Surrey: Ashgate Publishing.

Kostelanetz, Richard. (2003). *Conversing with Cage*. New York and London: Routledge.

Kotz, Liz. (2001). "Post-Cagean Aesthetics and the 'Event' Score". *October Magazine*, October 95, Winter 2001, pp. 55-89.

Krauss, Rosalind E. (1977). *Pasages in Modern Sculpture*. New York: The Viking Press.

Landy, Leigh. (1991). *What's the Matter with Today's Experimental Music?: Organized Sound Too Rarely Heard*. Chur: Harwood Academic Publishers.

Lely, John y Saunders, James. (2012). *Word Events: Perspectives on Verbal Notation*. New York and London: Continuum.

Liddell, Henry George y Scott, Robert (comps.). (1996). *A Greek-English Lexicon*. Revisado y aumentado por Sir Henry Stuart Jones, con la asistencia de Roderick McKenzie, y la cooperación de muchos eruditos. New York: Oxford University Press.

Motherwell, Robert. (1979). "Introduction by Robert Motherwell". En Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, pp. 7-12. London: Da Capo Press.

Naumann, Francis. (1999). "Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction". *Mechanical Reproduction*, pp. 380-401. Disponible en: https://www.academia.edu/7424424/Marcel_Duchamp_The_Art_of_Making_Art_in_the_Age_of_Mechanical_Reproduction (última consulta: agosto de 2020).

Nogueira, Isabel y Mello Neiva, Tania. (2018). "Mujeres en la música experimental y colectivos feministas en estudios sonoros en Brasil". *Escena. Revista de las artes*, 2018, Vol. 78, Núm. 1, pp. 98-124. Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica. Descarga libre en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/33793> (última consulta: agosto 2020).

Nyman, Michael. (1999). *Experimental Music: Cage and Beyond*, 2ª ed. New York: Cambridge University Press.

Oliveros, Pauline. (2005). *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. New York: iUniverse.

Ono, Yoko. (2012 [2009]) "Statement". En John Lely y James Saunders, *Word Events: Perspectives on Verbal Notation*, p. 303. New York and London: Continuum.

Oyarzún, Pablo. (2000). *Anestésica del ready-made*. Santiago de Chile: LOM.

Palombini, Carlos. (1993). "Pierre Schaeffer, 1953: Towards an Experimental Music". *Music & Letters*, Vol. 74, No. 4, pp. 542-557. Oxford University Press. Disponible en: https://www.academia.edu/2529997/Pierre_Schaeffer_1953_Towards_an_Experimental_Music (última consulta: agosto 2020).

Piekut, Benjamin. (2011). *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

_____. (2014). "Introduction: New Questions for Experimental Music". En Benjamin Piekut (ed.), *Tomorrow Is the Question: New Directions in Experimental Music Studies*, pp. 1-14. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Pisaro, Michael. (2009). "Writing Music". En James Saunders (ed.), *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*, pp. 27-76. Surrey: Ashgate Publishing.

Descarga libre en:

<https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315172347.ch2> (última consulta: agosto de 2020)

RAE. (2020). "Experimentación", "Experimentar", y "Abusar", en Real Academia Española, <https://dle.rae.es/experimentación> / <https://dle.rae.es/experimentar> / <https://dle.rae.es/abusar> (última consulta: agosto de 2020).

Ramírez, Juan Antonio. (2006 [1993]). *Duchamp: El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.

Roca, Monlau Y. (2013 [1856]). *Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. London: Forgotten Books.

Saunders, James. (2006/8, 2009-). *with paper*. Descarga libre en: <http://www.james-saunders.com/scores-2/> (última consulta: agosto de 2020).

_____. (2009). "Introduction". En James Saunders (ed.), *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*, pp. 1-4. Surrey: Ashgate Publishing.

_____. (2013). *On generality*. Ponencia presentada en el *Notation in Contemporary Music Symposium* (Goldsmiths College, Londres, 19 de octubre de 2013). Disponible en: <http://www.james-saunders.com/writing-2/> (última consulta: agosto de 2020).

Schaeffer, Pierre. (1957). "Vers une musique expérimentale". *La revue musicale*. Paris: Richard-Masse.

_____. (1988) [1966]. *Tratado de los objetos musicales*. Traducción: Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza.

Schwarz, Arturo. (1969). *The Complete Works of Marcel Duchamp*. London: Thames and Hudson.

Segura Munguía, Santiago. (2013) *Nuevo diccionario etimológico Latín-Español y de las voces derivadas*, 5ª edición. Bilbao: Universidad de Deusto.

_____. (2014) *Lexicón [incompleto] etimológico y semántico del Latín y de las voces actuales que proceden de raíces latina o griegas*. Javier Torres Ripa (ed.). Bilbao: Universidad de Deusto.

Small, Christopher. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Connecticut: Wesleyan University Press.

Voegelin, Salomé. (2014). *Sonic Possible Worlds: Hearing The Continuum of Sound*. New York and London: Bloomsbury Academic.

Vox. (1982). *Diccionario ilustrado: Latino-Español Español-Latino*, décimo quinta edición. José María Mir (dir.). Barcelona: Biblograf.

Werder, Manfred y Saunders, James. (2009). "Manfred Werder" [entrevista realizada por correo electrónico entre el 1 y el 10 de febrero de 2004]. En James Saunders (ed.), *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*, pp. 353-357. Surrey: Ashgate Publishing. Disponible en: <http://manfred-werder-archives.blogspot.com/2012/04/interview-february-2004.html> (última consulta: agosto de 2020).

Werder, Manfred. (2012 [2009]) "Text Scores – Statement (1)". En John Lely y James Saunders, *Word Events: Perspectives on Verbal Notation*, pp. 379-380. New York and London: Continuum. Disponible en: <http://manfred-werder-archives.blogspot.com/2013/06/text-scores-statement-1.html> (última consulta: agosto de 2020).

Westerkamp, Hildegard. 2015. *The Disruptive Nature of Listening*. Ponencia presentada en el *International Symposium on Electronic Art*

(Vancouver, B.C., Canadá, 18 de agosto de 2015). Disponible en: https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=11&title=the-disruptive-nature-of-listening (última consulta: agosto de 2020).

Wolff, Christian. (2012 [2009]) "On Verbal Notations". En John Lely y James Saunders, *Word Events: Perspectives on Verbal Notation*, pp. 412-413. New York and London: Continuum.

—*pausa*—