



# 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

URDIMBRE: LA GUITARRA COMO OBJETO, ESPACIO DE  
EXPERIMENTACIÓN Y ORGANISMO SONORO

TESINA

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO/A EN MÚSICA (Interpretación)

PRESENTA

FERNANDO VIGUERAS SÁNCHEZ

TUTOR

DR. JUAN CARLOS LAGUNA MILLÁN FONCA

CIUDAD DE MÉXICO. SEPTIEMBRE, 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

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

Con agradecimiento profundo para mi madre *Juana Sánchez Sánchez*, por ser origen, universo y canto profundo. A la memoria y el corazón infinito de mi padre *Santos Viguera Encino*, por la resonancia que envuelve su legado amoroso y su tránsito.

A mi familia por todo el cobijo y el apoyo inconmensurable

Con toda mi admiración a Tania Bello, Gabriela Gordillo, Carmina Escobar, Ricardo Castillo, Victoria Karmín, Juan Pablo Villa, Cinthya García Leyva, Maricarmen Martínez, Sarmen Almond, Aura Arreola, Fernanda Herreman, Daniel Godínez Nivón, Alejandro Marra, Mónica García Rojas, Ismael Méndez y Generación Espontánea, gracias por las revelaciones, los caminos compartidos, los silencios, las reverberaciones y la experiencia vital de una escucha en un presente común.

Gracias por su lectura, su labor creativa e intelectual y guía generosa a Juan Carlos Laguna, Rossana Lara, Cinthya García Leyva, Carmina Escobar y Roberto Morales

Gracias inmensas a Liliana Rodríguez Alvarado, Paul León Morales, Iván Naranjo, Andrés Nuño de Buen, Samuel Cedillo, Jorge Zurita y Gabriela Gordillo por su trabajo, complicidad y escucha.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	1
<b>Primera parte: <u>Del instrumento al objeto resonante</u></b> .....	3
1. Antecedentes: <i>El instrumento como símbolo, apuntes sobre la obra para guitarra de Scelsi, Kampela y Estrada</i> .....	3
<b>Segunda parte: <u>Traslación y extensión de un cuerpo sonoro</u></b> .....	13
2. <i>Resonancia y escucha</i> .....	13
Análisis de la pieza <i>Círculo</i> de Liliana Rodríguez	
3. <i>La guitarra alterada</i> . .....	16
Análisis de la pieza <i>mt .25~3</i> de Paul León Morales	
4. <i>Hacia una escucha sutil</i> . .....	19
Análisis de la pieza <i>Zona 4</i> de Iván Naranjo	
5. <i>El sonido como objeto</i> .....	22
Análisis de la pieza <i>Feldlinien</i> de Andrés Nuño de Buen	
6. <i>Irrupción y transfiguración</i> .....	25
Análisis de la pieza <i>Monólogo 4 – El canto de Polifemo</i> de Samuel Cedillo	
7. <i>Un cuerpo resonante</i> .....	28
Análisis de la pieza <i>Estudio sobre un objeto No.1</i> de Jorge Zurita	
8. <i>De ruido el trazo: la memoria como pauta</i> .....	32
Análisis de la pieza <i>De ruido el trazo</i> de Fernando Viguera	
9. <i>La escucha como instrumento</i> .....	36
Análisis de la pieza <i>Instrucciones para hacer tiempo</i> , de Gabriela Gordillo	
10. <i>Conclusiones</i> .....	41
<b>Bibliografía</b> .....	43

## Introducción

*“La universidad ideal se dará el día en que una tejedora analfabeta enseñe matemática serial con las manos, en silencio. Incorporaremos la rítmica, la materia de la matemática serial en el urdimbre y la trama de un tejido”*

Silvia Rivera Cusicanqui

En este trabajo propongo una revisión de obras que apuntan hacia un enfoque conceptual de la guitarra, entendida como un cuerpo sonoro transitorio, un espacio cuyos límites y resonancias reconfiguran este instrumento a través de nuevas formas y medios de creación que le confieren una identidad maleable donde se sintetizan múltiples formas de articulación y se generan nuevas relaciones con el cuerpo, el espacio y la escucha.

Modos de ejecución y activaciones que derivan de prácticas como la improvisación libre, las artes visuales y el arte sonoro, ofrecen una perspectiva abierta y un proceso de experimentación latente donde la guitarra se puede traducir no solo como un instrumento, sino como un elemento matérico u objetual o bien como un campo de exploración abierto que empuja sus límites hacia una escucha atenta y renovada.

La primera parte de este trabajo, revisa los antecedentes de una forma de creación desbordada en relación a la manera tradicional de entender al instrumento, dentro del contexto de la música contemporánea académica. A través de tres obras de compositores representativos de una perspectiva de creación heterodoxa (Giacinto Scelsi, Arthur Kampela y Julio Estrada), se revisan distintos rasgos que plantean una aproximación a la guitarra entendida como símbolo, concepto y espacio de reflexión.

La segunda parte, revisa un repertorio de ocho piezas de creadores y artistas mexicanos nacidos entre 1977 y 1989, en cuyas obras se expone un cuestionamiento particular sobre los límites y la identidad de la guitarra. Estas ocho piezas se proponen como un repertorio que articula distintos planteamientos y desbordes del instrumento, a partir de alteraciones microtonales en su afinación o bien creando nuevos sistemas de articulación, como se muestra en las obras *mt.25* de Paúl León y *Círculo* de Liliana Rodríguez, la búsqueda de tímbricas y resonancias sutiles en *Zona 4* de Iván Naranjo, la dimensión plástica de un

lenguaje sonoro renovado en *Feldlinien* de Andrés Nuño de Buen, la transformación abrupta de una entidad instrumental dislocada a través del *Monólogo 4 - El canto de Polifemo* de Samuel Cedillo, la borradura del arquetipo instrumental, y su transfiguración como espacio y superficie resonante en *Estudio sobre un objeto No.1* de Jorge Zurita.

Una perspectiva actual sobre los diálogos de la guitarra con la creación sonora experimental, se plantea a partir del análisis sobre un trabajo propio nombrado: *De ruido el trazo*, obra en cinco movimientos que puntualiza en el tránsito de la guitarra hacia un campo objetual y simbólico que extiende su uso, concepto y presencia a un espacio abierto de relaciones interdisciplinarias con el arte sonoro, las artes visuales, el lenguaje y la improvisación.

La última parte de este programa, revisa la pieza *Instrucciones para hacer tiempo* de Gabriela Gordillo, donde se atiende la escucha como un espacio de intersección y núcleo creativo desde el cual, la interpretación funciona como parte indisociable de un diálogo que traslada el instrumento a una trama especulativa, donde la guitarra puede ser un espacio de resonancias imbricadas o bien un límite desde el cual se pueden proyectar acciones concretas que confirman su presencia en un imaginario sonoro persistente o bien, la desarticulan remarcando su inercia transitoria.

Urdimbre, hace alusión al tejido complejo de relaciones conceptuales que atraviesan la noción y la identidad de un instrumento que se advierte como un arquetipo sonoro en transformación, a través de un recorrido conceptual que mantiene latente un diálogo pleno de interpretaciones, relecturas, nuevas configuraciones y formas de entender la guitarra, no solo desde un ámbito musical y desde su dimensión instrumental, sino también como una herramienta para ahondar en las posibilidades de una escucha abierta que concibe al instrumento como cuerpo, espacio, símbolo y objeto.

**Primera parte:** Del instrumento al objeto resonante.

1. Antecedentes: *El instrumento como símbolo, apuntes sobre la obra para guitarra de Scelsi, Kampela y Estrada.*

Establecer un origen preciso en relación a la guitarra es una tarea compleja, tanto como lo podría ser intentar rastrear los orígenes de una lengua. No es la pretensión de este trabajo ahondar en esa tarea inconmensurable, sino abordar ciertas nociones conceptuales que apuntan hacia una nueva formulación del lenguaje de un instrumento que ha transitado por una enorme cantidad de culturas, temporalidades, contextos y escuchas.

La analogía con el lenguaje, me parece necesaria pues encuentro una relación intrínseca en la idea de pensar al idioma como un *instrumento* para la comunicación. Una lengua es la representación sonora de un cúmulo de escuchas, un organismo vivo que se transforma en el flujo de su sonoridad, una lengua también es el mapa del tránsito que recorre el habla desde el balbuceo hasta la palabra articulada. ¿Podríamos pensar en estos mismos términos sobre la guitarra, como un instrumento que condensa una multiplicidad de imaginarios sonoros que delimitan su forma? ¿Cómo reconocer esa forma actualmente, cuando los elementos que la definen se extienden hasta abismar sus propios márgenes?

¿Qué tipo de escuchas detona su transformación? ¿Cómo nombrar esa expansión que traslada la identidad de un instrumento hacia un campo abierto donde el arquetipo que ha persistido en nuestra memoria, transmuta a una zona de relaciones complejas con otras disciplinas?

Una guitarra es la intersección entre su historia y la borradura de sus límites. Representa, por un lado, una tradición de siglos que abarca buena parte del imaginario sonoro no solo de occidente, sino de prácticamente todas las culturas de este planeta, por otra parte, una guitarra es también un lenguaje abismado, la memoria de lo que en su propio tránsito se extiende o se desborda, encausando nuevas formas para enunciarse.

¿Cómo podemos definir entonces un instrumento que abarca tantos contextos y que transfigura constantemente reinventando su propio lenguaje?

Si avistamos en la diversidad de cordófonos presentes en distintas culturas, por ejemplo un violín, un salterio, un koto, un berimbau, o un chapareke, podemos advertir rasgos comunes a la guitarra: un cuerpo o cavidad resonadora, cuerdas tensadas en distintos ordenes y materiales con modos de ejecución más o menos afines: cuerdas que se frotan con un arco o se tañen con las manos o algún plectro y en otros casos, cuerdas percutidas con manos, baquetas, incluso intervenciones o alteraciones con cualquier otro artilugio sobre las distintas partes que conforman al instrumento. Cada uno de estos aspectos nos hablan de la historia, las técnicas y las escuchas que se proyectan hacia ese *absoluto simbólico* que condensa la guitarra, espacio de cruce donde se teje la trama y la urdimbre de la enorme diversidad de identidades sonoras que entraña.

Más allá de trazar un origen particular, me interesa situar a la guitarra como un territorio de exploración y transformación continua que, en su tránsito por el *repertorio contemporáneo escrito*, se despliega hacia otras prácticas y espacios donde la noción de instrumento se potencia o bien, se diluye para reconfigurar nuevas lecturas, técnicas y pliegues de ese tejido continuo que reformula su esencia. En dicho contexto, es pertinente mencionar algunas obras que dislocan esa identidad que le confiere su historicidad, trasladando la guitarra a una dimensión que pone en tensión la performatividad del instrumento en relación a su forma convencional de ejecución y que cuestionan también, la relación del intérprete y las técnicas que le definen.

En 1967, Giacinto Scelsi (1905 – 1988), compositor italiano heterodoxo, plantea una pieza que hoy día se advierte paradigmática del tránsito instrumental desbordado al que refiere este ensayo, *Ko Tha: Three dances of Shiva* para guitarra tratada como instrumento de percusión. En esta obra, la guitarra se toca recostada, con las cuerdas hacia arriba, percutiendo y rasgando distintas zonas de la caja y las cuerdas.

La interpretación de la pieza sugiere entender la guitarra como un instrumento de percusión desde el cual, el guitarrista tendría que desarrollar una técnica que implica cierta traslación hacia las sonoridades y el despliegue técnico de un percusionista. Por otro lado, una aproximación mucho más convincente puede provenir desde ahí, es decir, un abordaje posible y quizás más orgánico de la pieza sería el de un percusionista, como es el caso de la versión que realiza Jonathan Hepfer<sup>1</sup>.

Sobre Ko Tha, el propio Scelsi dio pocas especificaciones para su interpretación; por una charla con Wilhem Bruck<sup>2</sup>, uno de sus intérpretes cercanos, sé que el compositor sugería aprender la obra de memoria y enfatizar en la conceptualización performática de la danza (recordemos que la pieza es una evocación de la danza de Shiva).

En las versiones documentadas de Bruck, es notoria la trama gestual y la precisión con la que aborda la partitura, además del despliegue coreográfico que realiza con las manos, confiriéndole a la guitarra una lectura distinta, en donde se revela una transfiguración del instrumento como espacio performático.



1. Wilhelm Bruck interpretando Ko Tha. Imagen extraída del video [https://youtu.be/D6df\\_40ejbk](https://youtu.be/D6df_40ejbk) en Youtube

---

<sup>1</sup> Ver <http://www.jonathan-hepfer.com/scelsi--ko-tha.html> Consultado el 8 de enero de 2016

<sup>2</sup> Conversación con Wilhelm Bruck en el marco de una clase magistral realizada en la Sala Huehuelcáyotl de la Facultad de Música (antes ENM) de la UNAM. Marzo, 2010

Otra versión interesante de esta pieza y en su momento quizás con más reconocimiento que las propias versiones para guitarra registradas a finales de los 90, es la que hace la contrabajista Joëlle Léandre, intérprete y compositora igualmente cercana a Scelsi. En su arreglo para contrabajo, la dimensión percusiva y performática de *Ko Tha*, se acentúa al colocar el contrabajo recostado en el piso y generar una trama sonora mucho más resonante. En la versión de Léandre, el contrabajo se torna más que un espacio, un cuerpo que pulsa y reverbera con el peso que traza cada golpe.

Hablar de *KoTha* como paradigma del repertorio heterodoxo para guitarra me parece pertinente, pues revela en todo momento distintas direcciones hacia donde apuntan los intereses de este trabajo. Por un lado, hace evidente la maleabilidad de la guitarra para transformarse en un instrumento de percusión, lo cual, plantea también un problema interpretativo que coloca al guitarrista en la disyuntiva de adoptar un repertorio técnico que implica derroteros considerables o bien, trasladar el instrumento al ámbito de las percusiones, lo que para propósitos de esta pieza, podría ser mucho más conveniente.

Por otra parte, los arreglos que tanto Joëlle Léandre como Francis Marie Uitti han realizado para sus instrumentos (contrabajo y violonchelo respectivamente) ponen de manifiesto ese terreno común que éstos comparten con la guitarra desde sus fundamentos acústicos.

Finalmente sobre *Ko Tha* y en particular en relación a la producción musical de Scelsi, cabe señalar su vínculo con la improvisación. Varias obras de Scelsi se articulan desde las grabaciones que el propio compositor realizaba ejecutando lo que posteriormente transcribirían sus copistas. En *Ko Tha*, el desarrollo de materiales en cada uno de sus tres movimientos, es sobre todo un despliegue de gestos y pulsiones que evocan la danza y el trazo que dibuja en la memoria el desplazamiento de un instrumento hacia el abismo de posibilidades que acontecen desde su extrañamiento.

Una pregunta que surge al hacer esta disertación sobre la guitarra es ¿Qué tanto define la técnica al instrumento? Y en consecuencia, ¿Qué tanto determina a la propia técnica la fisicalidad de un instrumento?

En *Ko Tha*, la premisa de asumir la guitarra desde un contexto distinto abre la posibilidad de imaginarla como otro instrumento o bien, desmarcarse de ese arquetipo para asumirse como un intérprete abierto a la exploración de técnicas y performáticas no convencionales, sin embargo, al tratar de asir la guitarra desde esta dimensión abismada, su identidad y forma se trastocan. Para no perderse en esa alteración, es importante redefinirla y reconfigurar su andamiaje.

En 1990, el compositor y guitarrista brasileño *Arthur Kampela* desarrolla una serie de estudios para guitarra que articula a través de un proceso compositivo ligado a una escritura compleja, buscando flexibilizar el campo de acción de sonidos ‘ajenos’ al lenguaje tradicional. Kampela anota sobre su trabajo guitarrístico lo siguiente<sup>3</sup>:

*Yo hago la guitarra un objeto de mi uso personal, y con esto yo no tengo frenos a oír cosas en la guitarra que no están directamente ligadas a su tradición o su manera de ser tocada. Es esta escucha, esta audición privilegiada que yo obtuve del ‘objeto guitarra’, lo que me hizo ver que el instrumento estaba hecho de un potencial acústico mayor de aquel que le había estado designado.*

*La guitarra te coloca muy cerca de una cierta conexión de los dedos que te dan toda una ruta temática (...) Las condiciones físicas que te colocan cerca de un instrumento, te están dictando una cierta visión estética, un cierto output estético que va a salir de esta coordinación entre fisicalidad e imaginación.*

Kampela hace referencia a la guitarra como un ‘objeto’ al cual se aproxima de una manera abierta, adoptando a su lenguaje compositivo sonoridades provenientes de articulaciones que obedecen a un estudio ergonómico del instrumento. En su serie *Percussion Studies* hace una reflexión profunda sobre la materialidad del timbre de la guitarra vinculada a la

---

<sup>3</sup> Lenguajes Modernos de la guitarra II. Clase Magistral Arthur Kampela. Universidad de Guanajuato <https://youtu.be/Hw-CNRwH5dY> Consultado el 29 de diciembre de 2020

fisicalidad del intérprete. Más que una serie de estudios para la guitarra son una serie de estudios para el guitarrista, donde el instrumento se vuelve un punto de reflexión filosófica.

Cada estudio propone una suerte de desplazamiento de la guitarra hacia el intérprete. Los tres primeros introducen la gramática de un lenguaje altamente complejo, permeado de ‘ruidos’, golpes percusivos, sonidos vocales y alturas que se desarrollan dentro de un orden de gestos y modulaciones rítmicas vertiginosas.

El cuarto estudio, *Exoesqueletón* para viola ejecutada por un guitarrista, además de mantenerse dentro de esta misma sintaxis sonora, propone un despliegue trascendental: *Exoesqueleton* es una pieza para viola que en principio, solo puede tocar un guitarrista que haya adoptado y desarrollado la técnica que propone Kampela en sus estudios.

Contrario a lo que ocurre en *Ko Tha*, con *Exoesqueleton*, Arthur Kampela coloca por delante la técnica que define al instrumento. De tal forma que en esta pieza, la viola puede leerse en términos simbólicos como una transfiguración de la guitarra. Esta condición es importante, pues al plantear el límite y la definición de un instrumento desde el intérprete, surgen otro tipo de posibilidades de ‘encarnarlo’.



2. Arthur Kampela interpretando *Exoesqueleton*. Imagen extraída del video <https://vimeo.com/63403343> en Vimeo

En su quinto y último estudio, el guitarrista prescinde completamente del instrumento físico, no así de toda su gestualidad. Hacia el final de la obra, por medio de un pedal que activa distintos registros sonoros el guitarrista responde ante cada uno de estos elementos con la gestualidad implícita en cada sonido, generando una trama coreográfica que resuena en la memoria y en la escucha, como una enunciación del instrumento que se hace presente en la evocación de la fisicalidad que ha acuñado en el guitarrista. En ese momento, el intérprete toma agencia real de la guitarra, con la conciencia de sus límites, determinados por la morfología del propio instrumento. Es ahí donde la guitarra se define, desde su propia borradura.

Trasladar esta reflexión hacia el contexto de creación sonora en México me parece necesario, toda vez que existen referentes importantes, y sobre todo actuales, como la serie de piezas de compositoras, artistas sonoras y compositores que se analizarán en los apartados subsecuentes.

Es importante preguntarse entonces ¿Cómo se ha planteado este tránsito del instrumento a su objetuación desde nuestro contexto inmediato?

Sin duda, una obra que sobresale dentro de esta línea de investigación relacionada con los antecedentes de un repertorio de músicas experimentales enfocado en la guitarra, es '*Caja con trenzas*', parte modular de la ópera Murmullos del páramo del compositor Julio Estrada (México, 1943). Una versión preliminar a la ópera se estrenó en la Sala Carlos Chávez, en 2003, por el guitarrista Magnus Andersson.

*Caja con trenzas* irrumpe la noción del instrumento para convertirlo en un objeto simbólico dentro de la trama de sonoridades que Estrada propone en su ópera. En el montaje, la guitarra transita por varios pasajes como parte del ensamble instrumental, generando sonidos concretos que se corresponden con el tejido textural que evocan las voces de los personajes. En su versión para instrumento solista, es notoria la gestualidad y la correspondencia con la caracterización dramática que se proyecta sobre la guitarra, atendiendo distintas formas de articulación y emisión a través de la ejecución de dos arcos

que frotan determinadas partes de la caja además de las cuerdas, para desplegarse después en una exploración abierta que revela una evocación erótica desde la cual, subyacen distintos rasgos psicológicos de los personajes de Rulfo.

Las cuerdas de la guitarra se destensan al máximo para producir una amalgama de gestos inusitados que se corresponden dramáticamente con la trama que describe el carácter de varios personajes y elementos de la obra.



3. Magnus Andersson en el montaje de 'Caja con trenzas'. Imagen extraída del documental 'Murmulllos de Julio Estrada'.  
Dir. Aurelie Semichon

La segunda vez que se presentó una versión solista de *Caja con trenzas* fue durante la entrega de la Medalla Bellas Artes al compositor Julio Estrada, en diciembre de 2016. La ejecución de esta versión corrió a cargo del guitarrista Gonzalo Salazar.

Teniendo como referente la versión que Magnus Andersson había presentado años atrás, resultaba notorio el contraste con los materiales y la aproximación que Salazar desarrolló en dicha presentación, quizás un poco más cercana a la improvisación, lo cual generaba cierta especulación en relación a la manera en la que esta pieza podría abordarse.

La versión mas reciente de *Caja con trenzas* fue realizada por el guitarrista Iván Adriano, en septiembre de 2018 durante un concierto del ciclo *Vorágines*<sup>4</sup> en la Ciudad de México. Sobre esta interpretación Adriano comenta:

*Es una pieza que se construye en una colaboración íntima entre el compositor y el intérprete, porque se debe traducir el imaginario del intérprete, el imaginario del compositor en función de esta exigencia que es la obra y la pieza dramática. Se debe partir de los textos literarios, se debe partir de una exploración y un refinamiento de las técnicas, es decir, aquello que puede parecer como improvisación se va decantando en función de las exigencias del compositor y en función de las exigencias mismas del intérprete para empezar a darle forma.*

Es curiosa la manera en que la improvisación intercede también en el proceso creativo de un compositor como Julio Estrada. De acuerdo a lo que se puede inferir desde su versión inicial, en *Caja con trenzas* la imaginación del intérprete dialoga con las ideas que recrea el compositor desde su propio imaginario, traduciendo gestos, sonoridades y correspondencias a una estructura abierta que varía en función del intercambio entre cada intérprete y el compositor. A propósito de esta metodología y del proceso creativo que tuvo en colaboración con Magnus Andersson, Estrada apunta lo siguiente<sup>5</sup>:

*Ibamos extrayendo el material que pasaba por mi cabeza y él era el perfecto cómplice, de cómo gradualmente yo fui encontrando la voz de la guitarra..., qué era exactamente lo que yo quería.*

Además de la alusión a la trama de los personajes, Estrada refiere la guitarra como un objeto, una caja de la cual se extraen sonoridades inéditas que se ajustan al aura del duelo representada en su ópera.

Esta perspectiva, aunada a los apuntes de las obras de Scelsi y Kampela citadas en esta primera parte del texto, sugieren las bases de un entramado discursivo que se ha desarrollado de una forma particular en las distintas aproximaciones creativas a la guitarra

---

<sup>4</sup> Entrevista con Iván Adriano sobre su concierto Theratos <https://youtu.be/MkTdRULmbz4>. Consultado el 30 de diciembre de 2020

<sup>5</sup> Murmullos de Julio Estrada, Dir. Arelie Semichon. UNAM, 2012 <https://youtu.be/5sWYBTUh5eE> Consultado el 2 de noviembre de 2020

proyectadas en la música y la creación sonora reciente de una generación de jóvenes creadores, artistas sonoras y artistas visuales mexicanos.

La siguiente parte de este texto aborda, de una manera sintetizada, las particularidades de un repertorio de música y creaciones sonoras realizadas entre el periodo de 2008 a 2020, pensadas desde el interior y el exterior de la guitarra, entendida como un instrumento que ha trascendido su propia idiomática en virtud de reinventarse, desde una escucha mucho más abierta y cercana a la multiplicidad desbordada de imaginarios que la traducen en el presente, no solo como un instrumento musical, sino como una herramienta, un objeto, un espacio creativo al servicio de la imaginación y sus lenguajes infinitos.

## **Segunda parte:** Traslación y extensión de un cuerpo sonoro

La serie de piezas que se revisan a continuación, comprenden un programa que apunta hacia un desplazamiento de la guitarra, entendida como un instrumento que se desprende del arquetipo tradicional en el contexto de la música contemporánea académica, para situarse en un entorno multidisciplinario donde converge con elementos visuales, literarios, sonoros y escultóricos, que reflexionan sobre el instrumento como espacio de exploración e intersección, atendiendo su dimensión objetual y su relación con la corporalidad y la escucha.

Cada pieza aborda una problemática particular que traza una suerte de cartografía sonora donde se revela el despliegue del instrumento hacia su conceptualización como objeto resonante, así como las intersecciones de ese objeto con el cuerpo, el espacio y la escucha.

Al final de cada análisis, se realizan una serie de anotaciones referentes al montaje y la aproximación que he tenido desde mi práctica como intérprete con las piezas propuestas en este programa.

### *2. Resonancia y escucha*

#### Análisis de la pieza ***Círculo*** de Liliana Rodríguez

*Círculos* para guitarra, es una pieza de la compositora Liliana Rodríguez Alvarado (Torreón, Coahuila, 1989). Liliana Rodríguez en ocasiones utiliza el seudónimo Nabora Carrillo, un gesto que tiene que ver con una reflexión sobre sus orígenes familiares, tema que permea algunas de sus piezas y performances sonoros, como es el caso de esta obra para guitarra, estrenada en 2015 por el guitarrista Pablo Gómez Cano y registrada en una grabación posterior por el guitarrista Alberto Quintanilla.

La pieza plantea una búsqueda dirigida a las resonancias y a la guitarra como espacio de escucha, alterando su afinación y modificando algunas tímbricas con preparaciones en un

par de cuerdas hechas con un clip. También hace uso de un slide o vaso de vidrio para generar distorsiones.

La scordatura que propone para la guitarra se describe en Hertz y se corresponde con las alturas de Bb en las cuerdas 6ta y 5ta con una variante de afinación de +21 Cents (59Hz), Bb +36 cents para la 4ta cuerda (119 Hz), F+38 cents (178.5 Hz) en la 3ra, Bb +28 cents (237 Hz) en la 2da y Bb + 50 cents (240 Hz) en la 1ra.

# círculos

guitarra acústica en scordatura, preparada y amplificada.

scordatura:

The diagram shows a guitar staff with six strings labeled 6 to 1 from left to right. Below the staff, the frequencies and cents for each string are listed:

String	Frequency (Hz)	Cents
6	59Hz	Bb+21¢
5	59Hz	Bb+21¢
4	119Hz	Bb+36¢
3	178.5Hz	F+38¢
2	237Hz	Bb+28¢
1	240Hz	Bb+50¢

Liliana Rodríguez Alvarado

#### 4. Scordatura de la pieza *Círculos* de Liliana Rodríguez Alvarado

Círculos se divide en dos movimientos, el primero emplea una escritura rítmica intrincada, con agrupaciones irregulares que tensan el desarrollo temático dispuesto en una sucesión de alturas y pulsos con cualidades tímbricas particulares que se condensan en gestos desplegados sobre una estructura rítmica irregular. Si bien, las alturas son casi estáticas, la alteración de la scordatura genera una sensación inestable al oído, que por momentos varía en el registro grave originando batimientos sutiles entre las cuerdas 5ta y 6ta.

De acuerdo con lo que comenta la compositora<sup>6</sup>, la estructura de *Círculos* está relacionada con una serie de patrones numéricos referentes a la fecha de nacimiento de su padre, de ahí que se proyecten constantemente combinatorias que convergen reincidentemente en los números 15, 10 y 59.

La segunda parte de la pieza plantea un espacio meditativo que conduce la escucha hacia un territorio sutil, donde el movimiento originado por distintos batimentos en las cuerdas graves, recrea una trama compleja para la escucha, pero al mismo tiempo, construye un espacio contemplativo. La indicación para la ejecución de este movimiento, consiste en una sucesión de unísonos de amplia duración, sobre los cuales se realizan micro variaciones de afinación, manipulando la clavija de la 5ta cuerda, generando distintos espectros vibratorios entre las cuerdas 5ta y 6ta.

Un gesto particular de este movimiento es el manejo de las resonancias, las cuales varían de acuerdo a tres consideraciones: la pertinencia del sonido en función de la percepción del intérprete, la duración total de la resonancia y la ausencia de vibraciones.

Una reflexión importante que suscita *Círculos* es la proyección de un espacio de escucha desde la guitarra. A partir de materiales sonoros simples, Liliana Rodríguez elabora un entramado acústico que condensa resonancias y tímbricas alteradas que se conducen hacia un espacio sutil donde la escucha se revela de forma esencial, como origen y razón de todo movimiento.

-Notas sobre el montaje de *Círculos*:

Uno de los aspectos fundamentales en esta pieza es la preparación del *ámbito resonante* del instrumento, para lo cual, es necesario realizar una adecuación de la scordatura de la guitarra en distintos microtonos. Es importante ajustar la afinación con varios días de anticipación a la ejecución de la pieza, revisando constantemente el temperamento de este espectro de afinación particular.

---

<sup>6</sup> Comunicación personal con Liliana Rodríguez Alvarado, 7 de diciembre, 2020

Una vez estabilizado el rango microtonal, la identidad sonora de este espectro será mucho más clara para el intérprete quien igualmente, tendrá que acostumbrar su escucha al ámbito microtonal definido.

Otro elemento a considerar es la complejidad rítmica de varias secciones de esta pieza, para lo cual, es recomendable asentar el esquema rítmico que sostiene el flujo formal de la obra, pues funciona en cierta forma como el andamiaje sobre el que las resonancias se revelan como batimentos y pulsos complejos.

### 3. *La guitarra alterada.*

Análisis de la pieza *mt .25~3* de Paul León Morales

El título *mt .25~3* refiere al ámbito de afinación microtonal que propone el compositor Paul León Morales (Guanajuato, 1980) para esta pieza, pensada como una serie de estudios para la guitarra que pueden funcionar como obras introductorias al lenguaje guitarrístico contemporáneo, pero que incitan una lectura mucho más profunda de las posibilidades del instrumento, alterando su estructura básica.

En *mt .25~3* la guitarra requiere ser modificada con una scordatura de cuerdas graves entorchadas, es decir, se sustituye la scordatura tradicional por seis cuerdas de calibre grueso, el que corresponde concretamente a la sexta cuerda, de esta forma se obtiene una densidad particular en el timbre y una claridad excepcional en la afinación por cuartos de tono que requiere la obra, generando una escala que va de D2 sostenido grave hasta F2 cuarto de sostenido.

Este es un aspecto esencial de la pieza, pues abre un universo perceptual sumamente interesante. Al usar scordaturas atípicas, con relaciones inarmónicas entre las cuerdas, las alturas convencionales se modifican. Tímbicamente la guitarra revela un contexto sonoro nuevo que se consigue sin necesidad de forzar ninguna digitación. La scordatura permite generar relaciones interválicas que con la afinación tradicional serían imposibles. De esta forma, en *mt .25~3* Paul León logra hacer perceptible una complejidad acústica distinta a la

que proponen por ejemplo las piezas de Julián Carrillo, con sus guitarras en cuartos de tono, las cuales son, sin lugar a duda, un referente importante de este tipo de búsqueda.

En relación a la estructura formal de la pieza, *mt .25~3* se conforma de un prólogo, una sección central en tres movimientos, y un epílogo.

La introducción y el epílogo corresponden a una forma progresiva de bloques de acordes que van modificando su tímbrica y su dinámica Una suerte de coral a 6 voces.

La primera parte sugiere un movimiento regular que gradualmente se vuelve vertiginoso, acelerando distintas articulaciones consistentes en rasgueos y tañidos ordinarios. En contraste, el epílogo se sucede desde el movimiento acelerado hasta asentarse en bloques de acordes que poco a poco van revelando el espectro complejo de un umbral tímbrico bastante amplio. Es notoria la cualidad vibratoria del registro grave donde se inscriben estos dos movimientos.

La parte central contiene tres secciones, una introducción temática concentrada en gestos y frases que exploran la extensión armónica y melódica que propone el ajuste microtonal de las cuerdas.

La segunda sección explora el espectro de nodos armónicos naturales y artificiales generados a partir de la modificación de cuerdas, su resonancia con la caja y la forma en la que se proyecta todo el tejido complejo de frecuencias, batimientos y modulaciones tímbricas hacia la escucha exterior.

La tercera parte propone una exploración dirigida hacia la tímbrica, con rasgueos en el entorchado de la cuerda o articulaciones entre el puente superior y el clavijero y entre el puente inferior y el nudo de la cuerda. Todas estas sonoridades dialogan con sonidos producidos a partir de una técnica tradicional.

5. Fragmento de la pieza mt.25~3 de Paul León Morales

No es extraño que el autor refiera un vocabulario vinculado a la exploración de sonoridades electroacústicas al mencionar su perspectiva sobre esta pieza, señalando su equivalencia con distintos procesos de síntesis granular o aditiva o como él mismo describe<sup>7</sup>:

*Es una especie de síntesis instrumental, a veces suena casi como una frecuencia modulada. Toda la resonancia se proyecta al espectador como sonidos muy compuestos. No solo opera como síntesis aditiva sino también modulante. Hay momentos donde algunas cuerdas responden por simpatía, es como si estuvieras usando resonadores, pero este efecto acontece de forma natural.*

mt .25~3 se escribió en 2008 y refleja distintos niveles de alteración y extensión de la guitarra: la modificación de su scordatura y la afinación microtonal, conducen el instrumento a un extrañamiento que sin perder su identidad idiomática, ofrece un universo de exploración extenso.

-Notas sobre el montaje de mt .25~3:

<sup>7</sup> Comunicación personal con Paul León Morales. 17 de Noviembre de 2020

Un aspecto interesante de esta obra se manifiesta en la alteración ergonómica que producen las cuerdas de calibre grueso. Parte esencial del proceso para realizar esta pieza tiene que ver con la adaptación del intérprete a esta condición alterada del instrumento, el cual se mantiene en una tensión inusual, por lo cual, las fluctuaciones y desajustes en la afinación durante el proceso de montaje suelen ser reincidentes, no obstante, una vez estabilizado el temperamento de la guitarra, la sonoridad en cuartos de tono se registra en la percepción como un espectro colorístico claro y completamente reconocible. La densidad del timbre de la guitarra en esta afinación genera resonancias de amplia duración que ayudan a conducir la interpretación hacia una cartografía de nodos resonantes.

#### 4. *Hacia una escucha sutil.*

Análisis de la pieza **Zona 4** de Iván Naranjo

Uno de los aspectos esenciales en torno a este replanteamiento de la guitarra recae en la exploración tímbrica. Más allá del lenguaje convencional, el potencial que ofrece la guitarra, entendida como un espacio de exploración, se revela inabarcable, poniendo en cuestión por un lado sus límites y por otro su identidad.

Desmarcar de su tradición el símbolo que representa el instrumento y trasladarlo hacia una zona de incertidumbre y escucha profunda, es algo que se proyecta plenamente en esta pieza de Iván Naranjo (Morelia, Michoacán. 1977).

*Zona 4* forma parte de una serie de obras para instrumentos solistas que exploran distintos aspectos sonoros vinculados a una gramática particular. El lenguaje que emplea Iván, replantea la sonoridad de la guitarra, acercándola a un contexto de exploración abierta. En cierto sentido, parte de su producción se origina desde esa consciencia y desde una escucha dispuesta a encontrar nuevas rutas expresivas proyectadas hacia el instrumento.

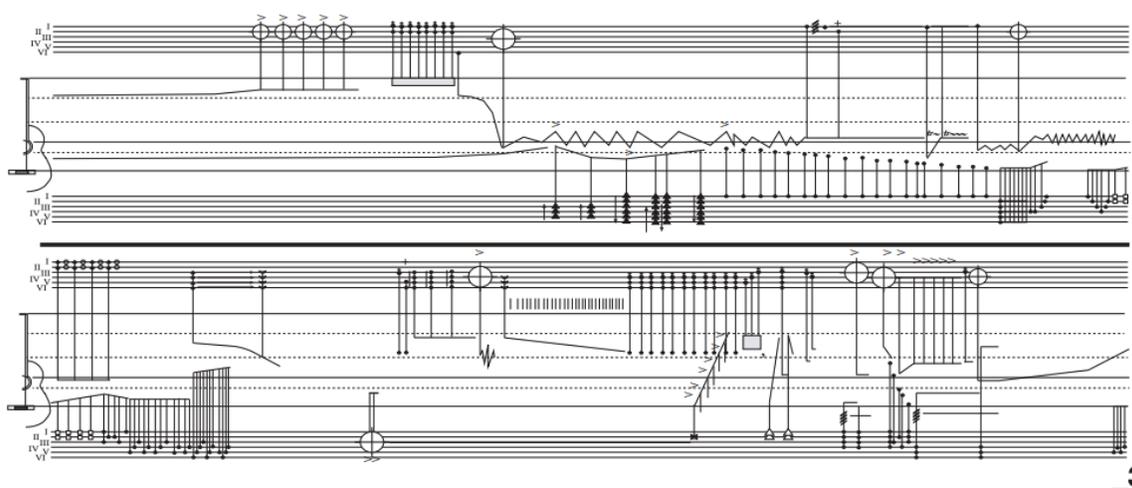
Una de las características de esta pieza reside en su estructura, donde se despliegan una sucesión de eventos con ritmos sugeridos, no precisos. La obra puede leerse de forma lineal

o bien intervenir por medio de una serie de transparencias que le otorgan cierta flexibilidad y variación a una estructura que como indica el compositor, se advierte ya de por sí frágil. La inclusión de estos *artefactos de notación*, abren la lectura de la pieza y complejizan su forma.

En relación a su escritura, la partitura se plantea como un diagrama extendido con tres sistemas, dos hexagramas que representan las cuerdas de la guitarra y se corresponden con las manos izquierda (hexagrama superior) y derecha (hexagrama inferior), y una zona de intersección de ambas manos al centro del espacio entre ambos elementos.

Los materiales y las acciones que los activan suceden en una escala que considera sonidos extremadamente sutiles, por lo cual, se propone una afinación particular y una scordatura específica que consta de pares de cuerdas entorchados, dispuestos en relación a su calibre, es decir, dos 6tas cuerdas, dos 5tas y 2 cuartas, con amplificación sugerida.

Las tímbricas empleadas en Zona 4 recuerdan ciertas sonoridades concretas, elementos con densidades y texturas que transitan de manera intermitente en un flujo de energía que se condensa hacia la mitad de la pieza para decantar en pulsaciones sutiles, rastros de un recorrido por un espacio de posibilidades susceptible de ser dislocado.



6. Fragmento de la pieza Zona IV de Iván Naranjo

En su formato lineal, cada sistema consta de tres compases que tienen una duración aproximada a diez segundos, aunque esta condición puede modificarse al agregar las transparencias que alteran la estructura. Estas transparencias sugieren repeticiones, interpolaciones, silencios, extensiones y compresiones temporales del material, variaciones dinámicas y la posibilidad de improvisar sobre los materiales sugeridos.

En relación a su escritura el compositor comenta<sup>8</sup>:

*Empezaba a explorar este tipo de partituras más prescriptivas que descriptivas, donde lo que se sugiere tiene que ver con cómo y qué hacer con las manos, más allá de la representación puntual de lo que va a sonar. Hay cierto tipo de sonidos que se representan como objetos.*

Zona IV se estrenó en 2014, un concierto privado en Montevideo Uruguay, por el guitarrista Juan Martín López.

-Notas sobre el montaje de *Zona 4*:

Al articularse a través de tímbricas particulares e inestables, es recomendable familiarizarse y desarrollar una aproximación precisa de la paleta sonora que propone el compositor.

Un abordaje por medio de ejercicios improvisatorios ayudará a generar relaciones mucho más naturales tanto con la tímbrica como con el espacio donde sucede cada sonido.

Zona 4 sugiere un despliegue del cuerpo y el espacio instrumental que si bien, conserva la posición convencional del intérprete con el instrumento, precisa de acciones y una ejecución que recrea nuevas articulaciones, generando una relación mucho más compleja con el desarrollo técnico de ambas manos.

---

<sup>8</sup> Comunicación personal con Iván Naranjo. 22 de noviembre de 2020

## 5. *El sonido como objeto*

### Análisis de la pieza *Feldlinien* de Andrés Nuño de Buen

El lenguaje es un instrumento del pensamiento. Establecer un nuevo lenguaje implicaría recrear esa herramienta comunicativa y por ende generar otras formas, nuevas ideas y reflexiones que a su vez puedan modificar y reconfigurar ese lenguaje y su escucha, en un flujo constante de transformaciones, adaptaciones e irrupciones.

Si trasladamos esta reflexión al ámbito de la guitarra, entendida como un idioma completamente asimilado desde su dimensión convencional, consideraríamos que una forma de hacer más extenso ese lenguaje es reinventarlo, generando nuevas formulaciones, enunciaciones, palabras, vocabularios, sintaxis.

Recurro a esta disertación para hablar sobre *Feldlinien*, pieza del compositor Andrés Nuño de Buen (Ciudad de México, 1988), escrita para guitarra con cuerdas de metal en interacción con dos diapasones que generan sonidos continuos, los cuales remiten a las sonoridades electrónicas de las ondas sinusoidales, pero generadas de una manera totalmente acústica.

Esta obra ofrece una lectura sustancialmente renovada del lenguaje de la guitarra en el contexto de la música contemporánea escrita, pues aporta una gramática novedosa que se sustenta desde el tono y el gesto como objetos o fuerzas que condensan información física, vibraciones y una plasticidad marcada. Las sonoridades que el compositor recrea a través de estos elementos, conducen la resonancia a una forma casi palpable. Un territorio de escucha que Nuño de Buen denomina como *música háptica*, en alusión a esa cualidad táctil que denota una experiencia perceptual del sonido vinculada a cierta fisicalidad.

*Feldlinien* es una palabra de origen alemán, quiere decir líneas de fuerza, en español se traduce como ‘líneas de campo’, refiere a las líneas imaginarias a las cuales se recurre para ilustrar la fuerza de campo electromagnético, un fenómeno que ocurre por ejemplo al



La pieza se construye como un proceso donde la forma se revela en función del flujo de energía que sostiene la estructura, una suerte de coreografía sonora que mantiene la tensión generada por la vibración del diapasón sobre las cuerdas, luego de haber vibrado en los dedos del ejecutante para verterse en la resonancia que se produce desde cada nodo resonante del instrumento. Ese juego de intercambios sutiles y frágiles, de la vibración que se traslada del objeto hacia el cuerpo y al instrumento, es lo que genera una gestualidad particular donde la técnica demanda un estudio profundo de los recursos que Nuño de Buen articula en esta obra.

Un aspecto esencial en *Feldlinien* tiene que ver con la idea de ‘el tono como acontecimiento’, es decir, entender el sonido del diapasón vibrando en las cuerdas de la guitarra como un evento excepcional que extiende las características acústicas del instrumento. Ese estado excepcional condiciona también la fragilidad de la pieza, que exige un despliegue técnico depurado y preciso, un proceso al que Andrés Nuño de Buen se refiere como ‘*un virtuosismo de lo mínimo, de lo que está a punto de romperse todo el tiempo*’.

-Notas sobre el montaje de *Feldlinien*:

En el caso de *Feldlinien* se podría hablar desde un nivel conceptual, sobre el desarrollo de una *técnica extendida* que implica desarrollar un modo de ejecución demandante y complejo. Sostener el diapasón con la misma mano que pulsa las cuerdas descoloca el movimiento convencional de las articulaciones que normalmente realiza un guitarrista. En principio parece una limitante, pero conforme se adquiere una relación familiar con la posición, el movimiento comienza a ser más fluido y la lógica de la vibración de este dispositivo que se activa sobre las cuerdas, revela un gran espacio de posibilidades sonoras e interacciones. De igual forma, trasladar técnicas que realiza la mano derecha (en caso de ser diestro), a la mano izquierda, como ocurre con el gesto inicial de la obra, expande no solo el espectro sonoro, sino que abre un panorama técnico que plantea una reflexión pertinente en torno a los modos de producción de sonoridades concretas y un despliegue corporal más abierto para el desarrollo técnico del instrumento.

## 6. *Irrupción y transfiguración*

### Análisis de la pieza *Monólogo IV – El canto de Polifemo* de Samuel Cedillo

Hasta este punto, en las piezas analizadas dentro de este apartado, la guitarra se mantiene más o menos anclada dentro de los márgenes que confiere su identidad en el imaginario. Sin embargo, en la lógica de este repertorio, la reflexión que suscita la dislocación de los elementos que configuran esa noción del instrumento, se enuncia como un espacio abierto para reinventar la guitarra o al menos, releerla como un objeto cultural del cual puede desprenderse una condición de escucha más extensa y profunda.

Desde este planteamiento, encuentro una fuerte resonancia con la música de Samuel Cedillo (Tlalpujahua, Michoacán, 1981), quien a través de su obra reflexiona sobre el sonido como núcleo creativo y el acto por medio del cual se genera una experiencia vital para la escucha, más allá de los mecanismos que operan en la articulación de esa experiencia.

La búsqueda creativa de Samuel Cedillo se concentra en posibilitar contextos que otorguen sentido a las sonoridades que se revelan en su aproximación con cada instrumento, explorando los mecanismos físicos, táctiles, motrices y conceptuales que implica la ejecución de su música, para lograr una relativa libertad del sonido o como él mismo refiere, una '*ficción de la libertad del sonido*'<sup>10</sup>, el borde en el cual el propio compositor pierde control de las consecuencias sonoras de su escritura.

Me interesa realizar este apunte para hablar sobre su obra *Monólogo IV – El canto de Polifemo* para guitarra ejecutada con dos arcos, compuesta entre 2009 y 2011.

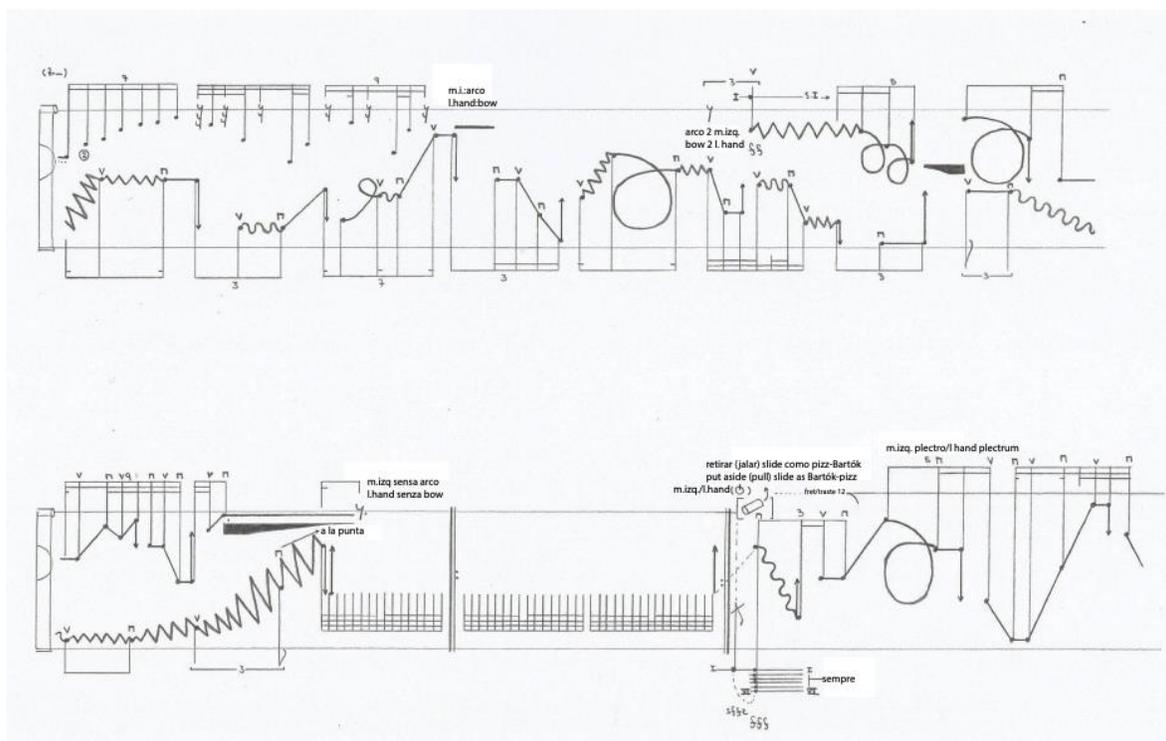
En esta pieza Samuel Cedillo propone un distanciamiento de la guitarra tradicional para asumirla como un objeto sonoro, susceptible de producir cualquier tipo de sonoridades, independientemente del tipo de técnica que se implementa para tocarlo. A partir de esta condición, el compositor emplea una sintaxis propia de los instrumentos de cuerda frotada que traslada a la guitarra, para generar una trama sonora estridente y profunda.

---

<sup>10</sup> Comunicación personal con Samuel Cedillo. Junio de 2013

Este despliegue de técnicas instrumentales, coloca al intérprete en el límite de la relación con su instrumento, toda vez que la decisión de abordar esta obra, implica asumir un extrañamiento desde el cual será necesario reconstruir y reaprender a tocar la ‘guitarra’ o, mejor dicho, ese objeto que acontece nuevamente y se transfigura a través de su propia irrupción.

En términos formales, *Monólogo IV - El canto de Polifemo* discurre dentro de una estructura narrativa completamente definida, con secciones que exploran distintas densidades tímbricas y recursos sonoros generados por el despliegue de técnicas que Cedillo elabora al accionar los arcos sobre las cuerdas de la guitarra, dando forma a un tejido sonoro de texturas híbridas que transitan entre la distorsión y el canto deshilvanado. Hacia la parte final de la pieza se despliega una especie de coral a seis voces, una sección amplia con movimientos melódicos evocativos, como un canto roto.



8. Fragmento de *Monólogo IV - El canto de Polifemo* de Samuel Cedillo

Para su montaje, esta pieza requiere ciertas consideraciones. La guitarra se coloca recostada con las cuerdas hacia arriba, sobre una mesa o superficie donde pueda fijarse por medio de alguna prensa.

Utiliza una scordatura convencional con una preparación para tensar y elevar las cuerdas, por medio de un puente artificial (slide) colocado en el 12vo traste sobre el diapasón.

La partitura proyecta una escritura multiparamétrica que describe una serie de acciones que el intérprete desarrolla con los arcos sobre las cuerdas, movimientos complejos que atienden una rítmica intrincada y minuciosa a través de la cual se elaboran distintos gestos que sugieren una suerte de acción coreográfica. La corporalidad del sonido se revela a través de esta serie de eventos que subvierten la identidad del instrumento, cuestionando sus límites.

Al respecto de su proceso creativo Cedillo comenta<sup>11</sup>:

*Cuando pienso o concibo una pieza, no me importa el músico en sí, en el sentido más positivo, no es que me desentienda de él. Yo siento un gran compromiso con cada músico, pero es un compromiso humano que tiene que ver con el trabajo que compartimos. Para mí lo esencial es el sonido producido por el instrumento, que puede ser cualquiera, una caja o en este caso una guitarra, luego entonces pienso la pieza para la guitarra, no para el guitarrista. En ese sentido la pieza puede ser interpretada por cuerdistas, incluso sería mejor, en el sentido más técnico, porque emplea una técnica de arco más tradicional.*

*Creo que es importante sacudir al instrumentista y al oyente. Es importante proponer otras formas de creatividad.*

*Monólogo IV – El canto de Polifemo* fue estrenada en 2013 y grabada en el disco monográfico de Samuel Cedillo ‘*Monólogos I-V*’, producido por Cero-Records<sup>12</sup>.

La interpretación y el estreno de la obra corrieron a cargo de quien suscribe este texto.

---

<sup>11</sup> Comunicación personal con Samuel Cedillo. Junio de 2013

<sup>12</sup> Ver <http://www.cero-records.com/release/samuel-cedillo-monologos-i-v-trabajos-para-instrumento-solo-solo-works-2006-13/>. Consultado el 8 de enero de 2021

La música de Samuel Cedillo repara en un aspecto esencial que poco tiene que ver con la novedad que producen las sonoridades inusitadas que constantemente propone, su trabajo atiende la experiencia vital del sonido, en el arrojo y la posibilidad que cada quien tiene de experimentar esa vivencia y traducirse plenamente a través de la escucha.

-Notas sobre el montaje de *Monólogo IV - El canto de Polifemo*:

A lo largo de varios años, he generado una relación profunda con los materiales y las formas que se despliegan en las distintas secciones de esta obra. Ese diálogo constante permite afianzarse no solo en la radicalidad del extrañamiento conceptual que la obra propone en relación al instrumento tradicional, también permite desarrollar una práctica instrumental mucho más extensa y abierta.

Para la realización de *Monólogo IV – El canto de Polifemo*, es útil anclarse a los preceptos formales de la obra, analizar el trazo estructural y desde ahí plantearse un mapa de recorridos y movimientos derivados de las múltiples articulaciones que se suscitan en el desarrollo de la obra. Entender la pieza como una suerte de coreografía de la cual se derivan un cúmulo de trazos corporales, privilegiando las articulaciones y el movimiento, para dar forma posteriormente a la sonoridad, implica un trabajo necesario para adentrarse en un primer encuentro con esta obra. Realizar apuntes gráficos de los recorridos dinámicos y el movimiento implícito de cada sección también es una herramienta útil para definir el fraseo y el argumento sonoro de cada parte.

### 7. *Un cuerpo resonante*

Análisis de la pieza *Estudio sobre un objeto No 1* de Jorge Zurita

*Estudio sobre un objeto* del compositor Jorge Zurita (Ciudad de México, 1981), representa un punto culminante del tránsito instrumental que revisa este trabajo, proyectado desde el contexto de la música contemporánea escrita en México.

Despojada de su tradición y distanciada incluso de cualquier andamiaje simbólico, la guitarra se disuelve en el rastro de su propia forma y sin embargo, la memoria mantiene latente su resonancia.

Cada exploración propuesta a través de la ruta crítica de esta serie de análisis, señala una ‘contradicción\*’ en función del arquetipo sonoro que la guitarra representa.

¿Qué sucede cuando esa contradicción nos conduce al límite de la noción que tenemos sobre un instrumento? ¿Qué sucede al interior de ese límite? ¿Cómo se comporta un objeto que arrastra siglos de historia?

De acuerdo a lo que comenta Jorge Zurita<sup>13</sup>, *Estudio sobre un objeto* nació como un *statement*, como una manera de evadir la convención del tipo de composición que se produce en el entorno académico, pero empleando las herramientas de esa tradición, partiendo de la exploración de un objeto sonoro.

*La premisa consistía en observar ese punto de partida y ver hasta dónde te permiten llegar esas herramientas cuando te planteas la traducción de una idea concreta. Un objeto es un límite y ese límite tiene implicaciones interesantes.*

La pieza de Zurita parte de una noción que reduce el instrumento a un conjunto de elementos interconectados que generan distintas relaciones de orden conceptual y sonoro. La guitarra modifica su estatus de instrumento para enunciarse como un objeto resonante que, al ser recorrido a través de distintos desplazamientos, ataques y gestos con las manos y con dos arcos de violín, se revela finalmente como un espacio de tránsitos y exploraciones.

Zurita plantea una nomenclatura de gestos que suceden en distintas zonas de la superficie de la guitarra, un discurrir lineal de eventos que condensan una trama de dinámicas y densidades originadas por el flujo constante de tímbricas concretas, frotados, arrastres y fricciones que marcan una coreografía donde a veces se alcanza a intuir el rumor de una

---

<sup>13</sup> Comunicación personal con Jorge Zurita. 16 de Noviembre de 2020

imagen, la forma de un instrumento que ahora se traduce como un espacio, un cuerpo o una palabra a punto de pronunciarse.

2.- Arco sobre la tapa de la guitarra tocado de manera horizontal y vertical como un instrumento de cuerda frotada.



3.- Mano sobre los trastes, tocando de manera solo horizontal, cada traste será indicado con un número encima de su duración.



4.- Arco sobre el brazo de la guitarra tocando los trastes de manera horizontal.



5.- Arco alrededor de la boca de la guitarra, frotando de un lado a otro, o hacia arriba y abajo.



El arco puede girar de manera continua de crine a legno.

El arco también hará ataques como legno batutto sobre la zona indicada.

El arco puede inclinarse en las orillas de la guitarra, esto será indicado en la partitura con grados.



#### Vibrato

De manera transversal con el arco o la mano.

#### Amplificación

Se debe colocar un micrófono dinámico marca shure m57 sobre la tapa de la guitarra a una distancia de 80cm. Este micrófono debe ir a una mezcladora y está, a unas bocinas.

### 9. Articulaciones y modos de ejecución para la pieza Estudio sobre un objeto No. 1 de Jorge Zurita

Una de las ideas que pone en juego esta pieza tiene que ver con la noción de instrumento, sobre esto el compositor comenta<sup>14</sup>:

*Un instrumento musical es algo que se está reescribiendo continuamente. Por ejemplo, un grupo de personas encuentran un hueso, lo perforan, pues tienen una necesidad de generar sonidos, en un contexto ritual. En otro contexto se aplica la tecnología mecánica o electromecánica con esta misma intención. Finalmente, el instrumento es una tecnología que contextualiza una época histórica. En mi caso, tiene que ver con las artes visuales, las artes conceptuales. Intervenir un objeto es generar una composición, una acción sonora de cierta duración. El instrumento para mí es el mundo. Quizás algunos objetos tienen más posibilidades que otros, depende también del significado que tienen esos objetos. Cada objeto es un potencial instrumento.*

<sup>14</sup> Comunicación personal con Jorge Zurita. 11 de noviembre de 2020

A la par de esta reflexión, *Estudio sobre un objeto* detona ciertas preguntas y consideraciones en relación al concepto que aborda.

Un objeto también es un límite y ese límite define la dirección de ciertas búsquedas. Una guitarra sin cuerdas es el límite de un instrumento, un límite autoimpuesto quizás, en el ideal del arquetipo situado en el imaginario común. Ese límite también dota de sentido a ese otro instrumento u objeto.

Un límite es la intersección entre la definición y su disolución.

Si el límite de una guitarra es su condición objetual, el límite de ese objeto entonces puede revelarse desde su corporeidad.

-Notas sobre el montaje de *Estudio sobre un objeto No. 1*:

Esta obra plantea una intersección que traslada el instrumento a una zona donde la performatividad describe y vincula aquello que formalmente se asume como una guitarra, pero conceptualmente se desborda hacia un registro de otro orden, mucho más plástica. Este estudio se desvincula por completo de las sonoridades arquetípicas de la guitarra, por tanto, es importante dimensionar ese nuevo *objeto* desde su propia naturaleza resonante. A partir de esta nueva forma y encuentro, surgen zonas de contacto que por momentos nos sitúan en el borde de lo que reconocemos como un espacio anteriormente habitado de otras resonancias. Una manera esencial de aproximarse a esta pieza, tendría que contemplar y considerar los detonantes reflexivos y filosóficos que surgen. Al margen de la forma reconocible del *instrumento / objeto*, hay un espacio de exploración con pautas y acotaciones precisas reflejado en la partitura, a través de las cuales se reconfigura ese otro espacio situado frente al intérprete. En el caso de este *Estudio sobre un objeto No 1*, el tacto se vuelve un elemento que vincula los trayectos y articula el despliegue de los recorridos que el autor propone, enunciando, quizás a propósito, una danza cuyo trazo inscribe la sonoridad de distintas texturas, relieves y superficies.

## 8. *De ruido el trazo: la memoria como pauta*

### Análisis de la pieza *De ruido el trazo* de Fernando Viguera

Abordar un repertorio desde la noción de un instrumento que en el discurrir de su condición actual, puede inferirse como un objeto, un espacio o un cuerpo sonoro, conduce a una reflexión constante sobre la práctica del intérprete y su ejercicio artístico.

Al margen de mi formación como intérprete en el entorno académico, he considerado esencial, abordar la creación artística desde el contexto de las artes sonoras experimentales, donde el ejercicio de la improvisación en interacción y diálogo con otras disciplinas afines (las artes visuales, la literatura, el cine, entre otras) me ha permitido explorar estrategias y formas de creación que retroalimentan potencialmente mi práctica musical.

Desde ese proceso paralelo a la interpretación se enuncia esta pieza, la cual da continuidad a la narrativa progresiva que plantea este programa.

*De ruido el trazo* es una pieza de Fernando Viguera (Ciudad de México, 1981) para un ensamble / instalación de instrumentos de cuerda intervenidos con dispositivos electromecánicos. Surge de un proceso de experimentación y creación relacionado con la evocación como dispositivo de interacción y escucha.

A partir de un fragmento del poemario titulado '*De lo oscuro nacen formas*'<sup>15</sup>, obra de escritura experimental realizada por la artista *Tania Bello*<sup>16</sup>, propongo cinco intervenciones sonoras que se articulan desde las frases que conforman este fragmento:

---

<sup>15</sup> *De lo oscuro nacen formas* es un poemario inédito, un texto poético elaborado a partir de una acción in situ donde la artista interviene la habitación de una galería, trazando una serie de escrituras automáticas que se generan desde la vigilia y el sueño, trozos de voces y paisajes del inconsciente que van habitando un espacio, como las páginas de un libro que se despliega desde la memoria recóndita hasta las paredes donde se inscriben frases y palabras dislocadas, que posteriormente la artista recopila y ordena a manera de poemario.

<sup>16</sup> Tania Bello (Ciudad de México, 1987) es artista visual egresada de la Escuela Nacional de Escultura, Pintura y Grabado "La Esmeralda" de la Ciudad de México. Cuenta con diversas exhibiciones tanto en el país como en Latinoamérica.

*Hueso roto, el sol arde de noche dentro.*

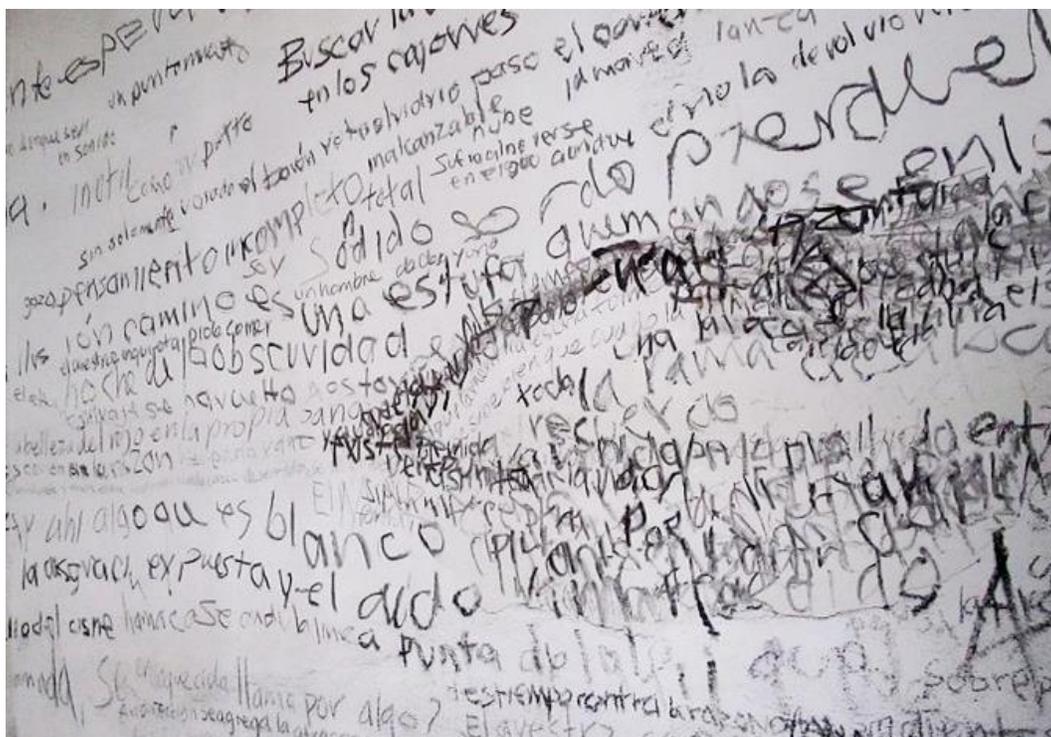
*Espera de ruido el trazo que intentó antes volver materia.*

*Atrapa la caída.*

*La desgracia expuesta pierde el sentido.*

*Cuando camino empiezo la herida que abre la vida.*

Uno de los aspectos que encuentro fascinantes en relación a al texto de Tania Bello, es su resonancia, el espacio simbólico donde la palabra y el lenguaje interactúan, originando pasajes narrativos de sintaxis y tramas dislocadas que reconfiguran continuamente el sentido de su lectura. Es en correspondencia con la naturaleza fragmentaria y heterogénea de su texto que cada intervención en *De ruido el trazo* acontece, atendiendo recorridos improvisados que suceden dentro de una estructura apenas esbozada.



10. Fragmento de la intervención in situ que da origen al poemario 'De lo oscuro nacen formas' de Tania Bello

Esta aproximación creativa a través de la palabra como evocación o instrucción, encuentra

una relación cercana con la práctica del *Deep Listening*<sup>17</sup> de Pauline Oliveros, cuyas piezas y meditaciones sónicas convocan una serie de acciones centradas en la escucha, a partir de un compendio de instrucciones. De igual forma este proceso también hace eco de trabajos como el que ha desarrollado el artista Daniel Godínez Nivón, a través de su proyecto *Tequio Rolas*<sup>18</sup>. Una serie de partituras gráficas que toman como punto de partida frases que surgen desde un acuerdo en un diálogo colectivo, en el contexto del *Tequio*, para interpretar piezas gráficas de formato libre.

Esta estrategia compositiva posibilita la lectura abierta de cada pieza e invita a recrear distintas aproximaciones colectivas e individuales.

La instrumentación en *De ruido al trazo*, al igual que la lectura del poema, se propone como una configuración abierta, que tiene como elementos centrales una guitarra acústica y dos bajos intervenidos con dispositivos electromecánicos, además de dos superficies de acero igualmente intervenidas. Cada dispositivo de intervención detona articulaciones y distintos ataques, centrados en el despliegue de sonoridades continuas.

Tales dispositivos se activan por medio de un controlador de voltaje que regula la intensidad y la continuidad de cada ataque, generando así, trémolos, frotados y pulsos continuos que resultan en frecuencias de amplio espectro armónico o texturas complejas, las cuales pueden mantenerse de manera extendida o en secuencias regulares y aleatorias.

De ruido el trazo se estrenó en junio de 2020, como una comisión para la serie *Laboratorios Sonoros*<sup>19</sup> de la Dirección de Música de la UNAM.

Cada una de las cinco secciones que conforman la obra se conduce a través de una improvisación acotada por los materiales que resultan de la activación de los instrumentos o bien de su ejecución improvisada. El intérprete dispone de dos arcos y diversos objetos para intervenir y alterar el timbre de cada instrumento u objeto. También puede apoyarse de

---

<sup>17</sup> Deep Listening (Escucha profunda) es una práctica creada por la compositora Pauline Oliveros (Estados Unidos, 1932) que atiende el fenómeno de la escucha desde una metodología abierta e inclusiva.

<sup>18</sup> Ver <https://www.danielgodineznivon.com/Tequio-Rolas>. Consultado el 8 de enero de 2021

<sup>19</sup> Ver <https://youtu.be/LGiE6HqqP0M>. Consultado el 8 de enero de 2021

grabaciones que reproduzcan exploraciones previas de las sonoridades que se producen a partir de la interacción del instrumental y sus elementos en juego.

Este entramado complejo tiene una relación directa con la forma en la que el poema *De lo obscuro nacen formas* opera, compilando el resultado de una convulsión de frases y enunciados generados desde una acción de escritura automática, una suerte de trance fragmentado donde cada elemento altera, conecta o fisura la narrativa y el sentido de una urdimbre de resonancias y voces, como huellas de un lenguaje anidado en la memoria que, en el trazo de su escritura, dibujan una cartografía del inconsciente, un mapa de pulsiones, instintos y deseos.

*De ruido el trazo* plantea un diálogo intrincado con el lenguaje y la memoria. La palabra experimentada como un organismo sonoro que nos remite a una escucha trascendental, donde se revela la forma y la manera en la que percibimos el mundo.



11. Montaje para la grabación de la pieza 'De ruido el trazo'. Foto: Ismael Méndez

Notas sobre el montaje de la pieza *De ruido el trazo*:

Cada una de las cinco secciones que conforma esta serie de piezas, contempla una premisa estructural basada en fragmentos visuales que funcionan como partituras gráficas donde se despliegan distintas consideraciones dinámicas y formales, por otro lado, las evocaciones poéticas de las frases que dan título a cada pieza, tomadas de un fragmento del poemario 'De lo oscuro nacen formas' de la artista visual Tania Bello.

La intervención visual que da origen a dicho poemario, condensa una serie de trazos que se proponen en la interpretación abierta de esta pieza como registros de materiales sonoros, frases, formas discontinuas y trayectos que el intérprete sigue desde la intuición, a través de los materiales que decide utilizar para cada sección. No hay una forma fija de abordar estas piezas, sin embargo, se propone un cuerpo instrumental y objetual que intenta acotar los espacios y las sonoridades que se buscan producir.

Cada interpretación posibilita una nueva revisión de estos materiales y la elección de una estrategia a considerar para la interpretación de estos fragmentos evocativos. Es importante en todo caso, tener una referencia integral de la obra que la origina y un lenguaje improvisatorio desarrollado en resonancia con los preceptos conceptuales de este trabajo de intervención y experimentación visual y de escritura.

#### 9. *La escucha como instrumento*

Análisis de la pieza *Instrucciones para hacer tiempo*, de Gabriela Gordillo

En este punto, toda reminiscencia de la guitarra ha sido trascendida. La forma en la que acontece a partir de este momento, es únicamente desde su resonancia en la experiencia del intérprete, quien se enuncia esencialmente como un escucha.

La escucha, como un territorio creativo común, nos ofrece la posibilidad de colocar la reflexión en el evento sonoro, más allá de su origen, desde el dialogo latente que acontece en el sonar, como una forma de leer y traducir la realidad.

En su texto *Quantum listening* <sup>20</sup> Pauline Oliveros apunta:

*La forma en que escuchamos recrea nuestra vida. Escuchar es la base de toda cultura*

¿Cómo se puede asumir un músico desde esta premisa? ¿De cuantas formas acontece la escucha en nuestra práctica? ¿Somos conscientes de nuestra escucha?

En 2018 comenzó *Desfase*, un proyecto en colaboración con la artista Gabriela Gordillo (México, 1986). <sup>21</sup> *Desfase* consistió en un intercambio a través de audios que asumimos inicialmente como un material que procuraba una correspondencia puntual. Cada audio representaba una suerte de ‘partitura audible’ que en el marco de un intercambio periódico, propiciaba acciones sonoras, desplazamientos y reflexiones a partir de un diálogo sin palabras, inscrito en la sonoridad de distintas temporalidades y espacios.

La interpretación subjetiva de estas grabaciones desplegaba una serie de preguntas en relación a los materiales sonoros que íbamos recreando, los cuales fueron variando desde sonidos concretos a voces, gestos cotidianos, improvisaciones con instrumentos u objetos y acciones sonoras desarrolladas en espacios específicos.

La dimensión que fue cobrando este ejercicio, nos revelaba un potencial en el flujo de una comunicación desfasada por las diferencias de horario entre nuestras locaciones (Gabriela vive en la ciudad de Linz en Austria y yo en la Ciudad de México) y las posibilidades que se iban manifestando a partir de la escucha. Cada sonido se proyectaba en la imaginación y desde ahí se traducía en una acción concreta que establecía una ritmicidad a través de una temporalidad extendida.

Posteriormente fuimos amplificando esta serie de ejercicios hacia un ámbito que involucraba la participación de otros actores, mediados por cada uno de nosotros. Es decir,

---

<sup>20</sup> Oliveros, Pauline. *Quantum Listening: From Practice to Theory to Practice Practice*, MusicWorks #75, Fall 2000 Plenum Address for Humanities in the New Millennium, Universidad de China, Hong Kong, 2000. Impreso.

<sup>21</sup> Gabriela Gordillo es artista visual y sonora con residencia en la ciudad de Linz, Austria

la interpretación de cada escucha se recreaba desde un imaginario externo, posibilitando una respuesta más compleja de cada ‘partitura sonora’ que intercambiábamos.

14.02.2018

GGM: Instrucciones para hacer tiempo

Envío 1

**IMAGINA UN ESPACIO LIMITADO DE TIEMPO. INICIA DESDE QUE EMPIEZAS HASTA QUE TERMINAS LA ACCIÓN.**

**GRABANDO ●**

**Comienza el movimiento**

Desde la *lentitud*, observa cada una de sus partes

los doblesces      los retrasos

los topes      los huecos

la rigidez      las áreas deshabitadas

*Lento*

*Lento*

*Lento*

¿Cuántas generaciones caben en cada partícula temporal?

Muy cosas que no alcanzas a ver subidas por lo igual te gestaron

**No te desplaces.**

Aún desde el movimiento tu intenciones permanecer en el mismo lugar

**Cierra el espacio**  
(Cómo una llave de agua acabas de cerrar una porción de tiempo que se extiende a tu alrededor)

**STOP ■**

**CADA VEZ QUE NECESITES TIEMPO REPRODUCE ESTA GRABACIÓN.**

12. Instrucciones para hacer tiempo. Partitura cortesía de Gabriela Gordillo

Como resultado de esta segunda iteración del ejercicio, transcribimos y elaboramos una serie de partituras gráficas e instrucciones tras un análisis de las piezas generadas a través de esta comunicación asincrónica. *Desfase* se revela como un ejercicio que nos habla de las relaciones que se generan atendiendo la sonoridad a través de una escucha atenta, más allá de las convenciones de la inmediatez y el vértigo cotidiano de una comunicación impuesta por una realidad que hace una apología de la idea del *tiempo real*<sup>22</sup>, sin ser plenamente consciente de la imposibilidad que implica ese supuesto y la forma en la que, a partir de una inmediatez ficticia, mediada por las tecnologías de comunicación, la memoria y la consciencia de todo lo que habita y acontece desde espacios y concepciones temporales distintas, se borra en ‘virtud’ de un flujo comunicativo estéril, o de acuerdo a lo que la escritora Yásnaya Elena Gil comenta<sup>23</sup>:

*La potencia de subvertir esta situación se halla, creo yo, en la misma posibilidad de volver a la plática que implica escucha y disposición. Platicar implica tener voluntad de entendimiento, de tratar, al menos*

*Instrucciones para hacer tiempo*, se desprende de esa serie de piezas y reflexiones detonadas a través de *Desfase*. Por medio de una grabación con instrucciones verbales, Gabriela Gordillo propone un espacio para reflexionar y experimentar el tiempo como un objeto que se desdobra, se contrae o se expande, configurando una acción para adentrarse en un proceso de escucha y observación que ofrece una perspectiva multidimensional del tiempo.

En su descripción, Gabriela Gordillo apunta<sup>24</sup>:

*La idea viene de crear un espacio de tiempo para poderlo habitar, derivado de la sensación permantente de “no tener tiempo”, recurriendo a la idea del espacio de tiempo como espacio*

---

<sup>22</sup> El compositor Jose Manuel Berenguer refiere a este concepto como un término erróneo cuando se utiliza fuera del contexto de los procesos de tratamiento de señales. Es un término metafórico que refiere al desfase inherente de la comunicación por medio de interfaces electrónicas o dispositivos virtuales. Más detalles en [https://www.academia.edu/8136669/Tiempo\\_real](https://www.academia.edu/8136669/Tiempo_real). Consultado el 8 de noviembre de 2020

<sup>23</sup> <https://estepais.com/blogs/ayuujk/platicar/>. Consultado el 7 de noviembre de 2020

<sup>24</sup> Ver <https://desgfase.wordpress.com/2018/02/14/>. Consultado el 13 de diciembre de 2020

*cerrado, donde refugiarse y sobretodo, donde observar el tiempo desde la perspectiva correcta para que adquiera una estructura concreta (tridimensional) entrar verdaderamente al tiempo, y moverse junto con el (no mas o menos rápido, dejarse llevar).*

Como un eco que reverbera desde esa temporalidad desfasada, me interesa desdoblar la acción en una representación performática de estas *Instrucciones para hacer tiempo*, vinculando esta noción de un espacio sonoro al espacio resonante del instrumento que a través de este recorrido, se muestra nuevamente presente.

La versión propuesta para este programa, reproduce la grabación que da forma a esta pieza, amplificada a través de las cajas de resonancia de los instrumentos empleados en la ejecución del repertorio que conforma este proyecto. Un gesto que le devuelve a la guitarra el rastro de otra voz que la reinventa y la traduce nuevamente como un espacio, donde se proyecta una escucha que es también memoria, lenguaje e instrumento. Así, el intérprete es testigo de la pieza, manteniendo latente este intercambio desde una temporalidad distinta.

-Notas sobre el montaje de *Instrucciones para hacer tiempo*:

Para la realización performática de *Instrucciones para hacer tiempo* se propone una intervención de los distintos instrumentos que se utilizan a lo largo del concierto, alterados a través de una serie de transductores acústicos, que al hacer contacto con las superficies y otras partes de estos instrumentos, amplifican una señal de audio que contiene la grabación de la pieza de Gabriela Gordillo, distribuida en distintos canales, con una difusión multicanal proyectada a través de las distintas cajas de resonancia de los instrumentos dispuestos en el espacio. La performatividad se concentra en las posibilidades que brinda al escucha esta serie de instrucciones que se despliegan a través de distintos espacios resonantes que aluden, desde la voz amplificada, al espectro audible y resonante de la memoria.

## 10. Conclusiones

En uno de los capítulos de la serie documental *On The Edge*<sup>25</sup> el guitarrista Derek Bailey<sup>26</sup> comenta:

*Pienso que hay un tipo de creatividad vinculada al hecho de tocar un instrumento que no se puede experimentar de otra manera. Así que se ha dejado sin discutir e investigar una gran zona de la creatividad musical que, a mi parecer, es la forma más eminente de crear música, es decir, instrumentalmente. Y, por supuesto, hay que hacerlo a través de la improvisación.*

*La forma en la que toco, que se ha ido forjando a través de mi trabajo en la libre improvisación, busca una manera de tocar que sea maleable, que me permita tocar con quien sea o quiera tocar conmigo. Sus diferentes partes pueden reestructurarse de cualquier manera. Es caleidoscópica en ese sentido. Se puede voltear y aparecer de otra manera y está bien. Nuevamente, esto es algo personal, es la forma en que elijo trabajar. Siempre en busca de esta característica fluctuante, esta característica maleable.*

La revisión del repertorio propuesto en este ensayo, apunta hacia una reformulación de la guitarra, entendida como un objeto cultural y una herramienta de reflexión y traducción de la escucha. Acercarse a este instrumento resignificado, incita a imaginar nuevas formas de materializarlo y abordarlo, por tanto, esa aproximación también sugiere nuevas aproximaciones a su escucha.

El estudio y análisis de las distintas formas en las que el instrumento se desborda desde un imaginario actual, implica trasladar el lenguaje guitarrístico a una zona de enunciación que, recrea la experiencia vibratoria de ese lenguaje, el cual, acontece de forma similar al lenguaje hablado; desde ese territorio complejo, donde emana la palabra a través del balbuceo. Un lugar apartado de significados precisos, donde se intuye la esencia de un sentido comunicativo. Un lugar donde podemos reconstruirnos o reinventarnos de cualquier forma.

---

<sup>25</sup> On the Edge: Improvisation in Music – A Liberating Thing (1992) . Dir. Jeremy Marre, Chanel 4, BBC

<sup>26</sup> Derek Bailey (Inglaterra, Londres 1930 – 2005), fue guitarrista e improvisador y una de las figuras destacadas en el contexto de la improvisación libre.

Objetualizar el instrumento implica dotarlo de otro sentido, otra posibilidad de existir y de resonar. El sonido también nos habla sobre la vida de ese objeto.

Aquiles Hadjis, artista sonoro venezolano refiere el sonido de la siguiente forma<sup>27</sup>:

*“(...) el sonido es una metáfora y un vehículo increíble para manejar la presencia. La forma en la que invade el cuerpo humano es uno de los factores: uno no escucha solo con los oídos sino con todo el cuerpo. Ya desde ese punto entra en juego la subjetividad, pues el sonido es un fenómeno sensorial: las ondas viajan por el aire y llegan a tí, pero tu organismo solo las utiliza como referencia para construir su versión de lo que llega. Esa versión varía de persona a persona, y de paso también de contexto a contexto”*

Hablar de la guitarra en el presente, desde el contexto que nos acontece, requiere situarse como un músico, que más allá de su capacidad de interpretación, pueda atender una reflexión sobre las circunstancias, los contextos y sobre todo las escuchas que definen ese instrumento, ¿cómo se revela su lenguaje en el flujo de un imaginario mediado por la tecnología de las comunicaciones inmediatas que tienden a homogenizar el pensamiento?

Un instrumento es su historia y su reinención. La manera en la que lo traduce el intérprete y el compositor desde su imaginación. Es todos sus elementos y el rastro que deja en su transformación. Su resonancia y su silencio, el espacio que habita y el espacio que representa. Un instrumento es su propio lenguaje y los límites que desdibujan ese lenguaje.

Un instrumento es la escucha que lo recrea.

---

<sup>27</sup> Del juego en lo desconocido: Aquiles Hadjis. Entrevista realizada por Elvira Blanco, Backroom, Abril 7, 2017. <http://backroomcaracas.com/escritura-expandida/entrevista-aquiles-hadjis/>. Consultado el 2 de noviembre de 2020.

## **Bibliografía**

Bailey, Derek. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Da Capo Press, 1993

Bello, Tania. *De lo oscuro nacen formas*. Texto digital cortesía de la autora. México, 2019

Berenguer, José Manuel. *¿Tiempo real?*. Doce Notas Preliminares No. 10, Barcelona España, Diciembre, 2002

Blanco, Elvira. *Del juego en lo desconocido: Aquiles Hadjis*. Baackroom Caracas.

Estrada, Julio. *El sonido en Rulfo*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas Coordinación de Difusión Cultural, México, 1990

Mondragón, Jose Manuel. *Entrevista con Magnus Andersson*, Perspectiva Interdisciplinaria de Música Vol. 1. UNAM, México, 2006

Oliveros, Pauline. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. Deep Listening Publications. 2004

Oliveros, Pauline. *Quantum Listening: From Practice to Theory to Practice Practice*. MusicWorks #75, Fall 2000 Plenum Address for Humanities in the New Millenium. Universidad de China, Hong Kong, 2000

Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*, Trad. Araceli Cabezón de Diego, Alianza Editorial, 2003

Toledo, Marcelo. *Mapa del Ruido en la música del siglo XXI*, Perspectiva Interdisciplinaria de la música Vol. 1. UNAM, México, 2006

Toledo, Marcelo. *Monólogos I-V de Samuel Cedillo*, Extraído del booklet del disco *Monólogos I-V, trabajos para instrumento solo 2006-2013* de Samuel Cedillo, Cero Records 2013

Aguilar, Yásnaya Elena. Platicar, Extraído de <https://estepais.com/blogs/ayuujk/platicar/>.  
4 de Enero, 2021