



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

Músicas nómadas y escucha descentralizada.

La importancia de la diversidad de repertorio en las prácticas académicas de concierto.

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN MÚSICA INTERPRETACIÓN MUSICAL

PRESENTA:

ALEJANDRO NAVA HINOJOSA

TUTOR PRINCIPAL:

SONIA RANGEL ESPINOSA
FACULTAD DE MÚSICA UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX. Agosto 2023.



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.

Agradecimientos:

A mi familia.

A Juan Carlos Laguna por siempre motivarme y alentarme en la búsqueda de otras músicas y sonoridades.

A Sonia Rangel por compartir toda la claridad de su pensamiento, gracias por traerme de vuelta a lo vibrátil y por ser un oído siempre abierto al mundo.

A Alejandra Cragolini por su amistad, su sensibilidad y disposición para confiar en mí y en mi trabajo.

A mis amigos Joaquín Vega y Pedro Villegas, por todos los momentos que me acompañaron dentro y fuera del taller de laudería.

A mis alumnos de quienes siempre he aprendido tanto.

Para mí, los filósofos son nómadas sin lugar de descanso. No pertenecemos a una disciplina o a un discurso particular. Estamos familiarizados con muchas maneras de pensar y de comprender, y no con un solo camino; conocemos miles de métodos, pero ningún método último. Somos aquellos que buscan explorar las cuestiones, dudas y problemas humanos, pero que no tenemos respuestas que ofrecer. Estamos interesados en toda clase de desconciertos, ansiedades y anhelos, pero tenemos las manos vacías. Queremos estar en contacto con todas las facetas de la existencia humana, pero no sabemos cómo apretujarlas acomodándolas en una sola teoría organizada o visión del mundo - Ran Lahav -

Índice

Introducción. pp. I-III

I. Búsqueda de un quehacer musical descentralizado.

¿Qué es lo que hace el intérprete musical? p. 2

II. El uso de la fenomenología en la percepción musical.

La suspensión del juicio en la escucha y en la interpretación musical p. 10

¿El olvido del gusto? p. 12

La Fenomenología en la percepción sonora del mundo. p. 14

La fenomenología en las formas de escucha. p. 17

Fenomenología e interpretación. p. 18

La *epojé* en la música. p. 19

Regreso a lo vibrátil. p. 20

III. Otras prácticas interpretativas, la micropolítica en la música.

La actitud posmoderna y la escucha del presente. p. 23

Altermundialización y agenciamientos. p. 28

IV. Nomadología y rizomas musicales.

El concepto de rizoma. p. 32

La máquina de guerra, el Estado y los nómadas. p. 35

El nomadismo en la música, activando la máquina de guerra. p. 38

La dirección del oído nómada y la ruta de los nuevos intérpretes. p. 42

V. El repertorio nómada.

¿Qué exige cada obra en la interpretación y en la escucha? p. 50

El camino al *tarab*, Köyde Sabbah - Amanecer en la villa.

Jarabi y la improvisación: ¿Una misma obra que siempre suena diferente? p. 60

Buddah's Smile: La memoria del gesto. p. 66

Sonata 1 IIº Movt. La corporalidad, el sonido y el movimiento en el performance. p. 72

Sueño, Granadillo del desierto: La importancia de la narrativa como complemento a las intuiciones personales al momento de la ejecución instrumental. p. 76

Conclusiones. p. 81

Anexo programa de concierto: 84

Bibliografía. p. 85

Introducción

Uno de los objetivos principales de mi investigación como intérprete musical, fue la búsqueda por generar una propuesta estética que me permitiera abordar algunas de las nuevas manifestaciones estilísticas y posibilidades de interpretación musical desde la guitarra de concierto. Pero progresivamente me di cuenta de que no era suficiente enfocarme en las cuestiones meramente estilísticas o concernientes al manejo y producción del sonido o de un discurso sonoro en la guitarra, sino que también era sumamente importante analizar algunos de los problemas aparentemente ‘extra musicales’ por los que atravesamos los nuevos intérpretes al momento de elegir o proponer un programa de concierto.

Es decir: el pensamiento crítico por parte del instrumentista muchas veces no se ejerce o no se ve reflejado en la música que toca. Y es arrastrado por un tradicionalismo acrítico. Debido a este fenómeno, el oído del intérprete musical así como su pensamiento, se atrofian. Entonces ¿cómo des-automatizar nuestro oído musical?

Con el apoyo de diversas herramientas conceptuales como la fenomenología de la percepción sonora, la posmodernidad como actitud crítica, el metarrelato y la paralogía, el nomadismo, la máquina de guerra, el rizoma, el ritornelo y el territorio, propuestos por los pensadores franceses Felix Guattari y Gilles Deleuze, expongo la manera en la que fui construyendo una propuesta musical que cuestiona y busca ser un auxiliar para la desautomatización en las nuevas formas de interpretación, proponiendo un regreso hacia las posibilidades de escucha vibrátiles de la música y un fuerte trasfondo político desde las nuevas composiciones para guitarra del siglo XXI. Las cuales nos pueden llevar hacia una experiencia artística que quizás, nos sitúe en algo que va más allá de lo audible.

Preguntas como: ¿qué es lo que podemos hacer como intérpretes musicales contemporáneos? ¿cuáles son las posibilidades de la guitarra en la actualidad? ¿de qué manera el músico experimenta sus relaciones con el mundo sonoro? ¿con qué intención de pensamiento estamos

interpretando? ¿cómo podemos articular una propuesta crítica desde nuestros programas de concierto? entre otras, son algunas de las cuestiones que fueron guiando esta investigación.

El trabajo está dividido en cinco secciones, la primera: **El quehacer musical descentralizado**, abordo el quehacer o la función del intérprete musical dentro de su sociedad y la importancia de resignificar la dimensión política de la música para poder preservar nuestra profesión. En este mismo capítulo hago un comentario respecto a la homogeneización del pensamiento musical.

La segunda parte corresponde a la sección de: **El uso de la fenomenología en la percepción musical**, donde abordo temas como el de la suspensión del juicio o *epojé* en la escucha y la interpretación. Con el objetivo de liberar a nuestro oído de toda carga analítica para volver a las sensaciones de la vibratilidad y proponer un oído activo hacia la música. Dentro de esta sección desarrollo brevemente las formas en las que la práctica fenomenológica se vincula con el quehacer del intérprete musical.

La tercera parte: **Otras prácticas interpretativas, la micropolítica en música**, consta de una declaración de intenciones como humanista del siglo XXI, en donde a partir del concepto de posmodernidad argumento que el músico ha de buscar establecer nuevos esquemas de comunicación con sus contemporáneos. Aquí afirmo que a partir del concepto de la posmodernidad entendido como una postura o actitud crítica, habremos de postular otras narrativas para impulsar la edificación de una experiencia estético musical mucho más amplia. A bien de proponer una reconciliación entre el arte y la vida. También hablo a favor de que la audiencia debe poder reconocerse en las nuevas expresiones musicales y que es labor del intérprete que puedan sentirse en dicha relación.

En esta sección es que comienzo a introducir algunas de las particularidades del repertorio guitarrístico que forma parte de mi investigación y que adicionalmente grabé como respaldo audiovisual a este trabajo. Dicho repertorio es un ejemplo de hibridación estilística que parte de la transcodificación entre diferentes culturas y materiales sonoros o componentes territoriales que pueden conectarse con otros discursos y abrir otros espacios musicales.

La cuarta sección **Nomadología y rizomas musicales**, contiene un breve recorrido por algunos conceptos filosóficos desarrollados por Deleuze y Guattari que resultan idóneos para exponer y ejemplificar cómo es que se puede articular una propuesta para pensar el mundo contemporáneo desde un programa de concierto.

La quinta parte: **El repertorio nómada**, esta sección es la que corresponde a las particularidades de las obras que conforman mi programa. Para lo cual decidí explorar qué es lo que exige cada obra en la escucha y en la interpretación, buscando abrir algún otro horizonte respecto a cómo crear y sostener una atmósfera con el sonido, la importancia de los recursos improvisatorios como el Taksim, el *Kumbengo* y el *brimitting*, otro tipo de articulaciones ornamentales en la música de Anatolia, o la importancia de la conciencia del gesto corporal y la respiración para la memorización de una obra con una estructura sumamente indeterminada.

El programa de concierto contiene obras de: Atanas Ourkouzounov, Johannes Möller, Marek Pasieczny, Marco Aurelio Alviréz, Carlo Domeniconi, Derek Gripper-Toumani Dabaté, Fermín León y Celil Refik Kaya.

También documenté el proceso de estudio y de interiorización de una obra con diferentes enfoques, es decir, diferentes formas de tocar una misma obra, desde variables corporales sumadas a cambios radicales en el sonido y la plasticidad del fraseo e inclusive un ejercicio de improvisación en tiempo real sobre la estructura musical, como si se tratara de la creación de un movimiento adicional de la misma, para llevar a cabo otra vía de apropiación de los materiales sonoros, pero más importante aún, propiciando generar la conciencia y la desautomatización de mis herramientas de interpretación.

Finalmente, como parte de los resultados de ésta investigación, la tesis también cuenta con un archivo sonoro en formato CD titulado *Músicas Nómadas* el cual considero es un recurso fundamental a mi trabajo como intérprete musical. La grabación fue realizada en formato de auto-producción en donde yo me desempeñé como intérprete, ingeniero de audio y productor.

I. Búsqueda de un quehacer musical descentralizado.

En las prácticas artísticas, siempre es necesario renovar y expandir las posibilidades expresivas de nuestra disciplina. Puesto que los movimientos regulativos en la cultura poseen una tendencia natural hacia la estandarización del pensamiento y de ciertos comportamientos con el fin de asegurar su preservación. Aunado a esto, la constante e inconsciente repetición de un mismo discurso nos puede dirigir hacia el adoctrinamiento y la enajenación.

Actualmente a partir del fenómeno de la globalización y la posibilidad de conectarnos con una infinidad de músicas, culturas y amplias tradiciones sonoras por medio de las nuevas tecnologías, es que considero se ha abierto un nuevo territorio descentralizado e híbrido hacia una altermundialización que ha abierto una nueva línea del rizoma acústico en la guitarra de concierto. Respecto a la ubicuidad del sonido y de la música, el pensador Paul Valery ya a principios del siglo XX, afirma lo siguiente:

En cuanto al universo del oído, sonidos, ruidos, voces y timbres nos pertenecen desde ahora en adelante. Los evocamos cuándo y dónde nos place. Antaño no podíamos gozar de la música en el momento elegido, según nuestro humor. Nuestro gozo se debía de acomodar a la ocasión, al lugar, la fecha y el programa ¡qué de coincidencias hacían falta! Ahora se acabó esa servidumbre tan contraria al placer, y por tanto a una inteligencia más exquisita de las obras. Poder escoger el momento de un goce, poderlo disfrutar cuando no solo es deseable para el espíritu sino que viene exigido y como esbozado ya en el alma y en el ser.¹

Es preciso aclarar que el hecho de poder acceder a todas estas manifestaciones sonoras y a las nuevas propuestas musicales que derivan de la apertura a diversos y contrastantes circuitos musicales, no debe de entenderse como un acto o producto benéfico del capitalismo multinacional, sino una respuesta ante los dispositivos de poder que buscan homogeneizar tanto al pensamiento como a la experiencia estética de la música misma. Por eso es que considero que

¹ Paul Valery, *Piezas sobre arte*, p.133

los músicos somos los principales responsables de cuestionar y sugerir nuevas propuestas de escucha que posibiliten encaminarnos y abrimos hacia otros afectos, sonoridades, sentires, formas de hacer y habitar la música.

¿Qué es lo que hace el intérprete musical?

El intérprete tiene la labor de propiciar el acontecer de la obra musical, es el encargado de abrir un acontecimiento del mundo encriptado en las obras y hacerlo infinito, de multiplicar los niveles hermenéuticos de esas sonoridades. Siguiendo al músico y filósofo Alessandro Baricco, el intérprete: “Entreabre las cicatrices, deshace las suturas, busca heridas. Remueve las jerarquías, multiplica los niveles del discurso, ensancha todas las grietas que encuentra en la aparente compacta superficie formal. La interpretación trabaja sobre las debilidades de la obra”.²

Pero por otra parte, el intérprete muchas veces parece desorientarse y se obsesiona buscando obtener un resultado de corte mucho más museográfico, intenta volver a un original idealizado, a una suerte de reliquia sonora e inmóvil que subyace en la partitura a la cual pareciera que siempre hay que subordinarse. Además en la mayoría de los casos, el intérprete dista de expresar la experiencia musical como una manifestación de su presente.

Si bien en la interpretación hay distintos niveles de recuperación de los recursos semánticos, nosotros debemos de estar alerta para no cerrarnos o reducir nuestra labor a una mera repetición, esto sería trabajar desde una forma de interpretación mimética, lo que habremos de preservar es la construcción de sentido de un discurso sonoro estando en constante resonancia con el mundo. Bajo esta perspectiva el pensador francés Jean-Luc Nancy dice lo siguiente:

Tocar música es hacerla sonar y su sentido está en la resonancia, su composición está sometida o destinada a ello. Pero la música misma, para ser música, ejecuta los recursos de los cuerpos golpeados, frotados, pinchados y ella los pone en juego. De ella se puede

² Alessandro Baricco, *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin: una reflexión sobre música culta y modernidad*. p.23

decir que a la vez que aquieta el ruido y que interpreta los ruidos: los hace sonar y tener sentido, no en tanto que ruidos de algo, sino en su propia resonancia.³

En el caso específico de los guitarristas, después de muchas generaciones de intérpretes tocando el mismo repertorio y muchas veces de la misma manera, es vital que nos cuestionemos ¿qué se transmite y con qué finalidad? ¿cuál es nuestro sistema crítico o postura filosófica respecto a la propuesta de un repertorio y de qué manera lo queremos interpretar? ¿cómo estamos entendiendo la interpretación en el siglo XXI y a qué tipo de experiencia musical o sonora aspiramos? ¿existen las sustancias guitarrísticas?

Algunas de estas cuestiones me surgieron a partir de percibir la homogeneización de nuestra forma de pensamiento musical, del gusto, de un habitar tradicional o común, pues pareciera que nos hemos conformado a seguir el camino trazado desde los dispositivos de poder que ya han delimitado muchas de las posibilidades creativas, profesionales y expresivas. El músico, lejos de ser un intérprete y un generador de posibilidades sonoras, se ha reducido al papel de un ejecutante, un guitarrista orillado a tocar de una manera sumamente determinada un mismo repertorio. ¿Entonces qué podemos que hacer como intérpretes para articular las figuras de nuestro presente?

Según Baricco “La cuestión es volver a establecer una relación con las lenguas vivas que hoy pronuncian la modernidad y buscan una sintonía con el sentir colectivo.”⁴ Por lo que considero habremos de comenzar por flexibilizar esa rígida solemnidad con la que inicialmente asociamos el quehacer musical o de interpretación, hay que distinguir la disciplina que se requiere como instrumentista de aquella formalidad anquilosada y asociada a la música académica, que se suele arrastrar hasta el escenario.

³ Jean-Luc Nancy, *A la escucha*, p.29

⁴ Alessandro Baricco, *Op. Cit.*, p.38

Ya es tiempo en el que los músicos de concierto debemos de emanciparnos de la idea de que somos distintos al público que nos escucha, para así contribuir tanto a la formación de una nueva audiencia como a una experiencia musical colectiva, en lugar de preservar los dispositivos que entorpecen la misma experiencia sonora y que apartan al público de éste tipo de eventos artísticos. Esto nos permitirá a los músicos académicos integrar una nueva actitud frente al material sonoro y obtener como resultado otra forma de escuchar la música, así como de comprender y explorar un espectro más amplio de la actividad performática.

¿Es posible abrir el oído guitarrístico a otras posibilidades de relación con el mundo sonoro?

Primeramente y de acuerdo con Christopher Small, quiero mencionar que por un lado tenemos la perspectiva de muchos de los compositores musicales donde “es poco común encontrar en sus obras incluso un vistazo dado afuera hacia la experimentación de otras culturas, ni siquiera las de tan cerca como las tradiciones populares del occidente.”⁵ Y por otra parte, se encuentra el hecho de que el mismo instrumento ha pasado por un sin fin de transformaciones tan solo desde la segunda mitad del siglo pasado, pero que parece nos negamos a reconocer o a dar un vistazo a lo que ha ocurrido con las posibilidades de la guitarra en las últimas décadas.

Pensemos en el desarrollo tímbrico producto del manejo y la investigación sobre los materiales de construcción, la infinidad de scordaturas posibles, cuerdas adicionales, trastes añadidos, móviles e incluso ausentes como en la guitarra fretless de Erkan Oğur.⁶ todo esto sumado a una enorme expansión tímbrica y técnica que trajo la fusión de la guitarra con la electricidad, la amplificación y su inserción en el mundo electrónico.

Indudablemente todo esto ha conducido a jóvenes instrumentistas hacia la búsqueda y necesidad de otro tipo de repertorios con los cuales podamos expresar y experimentar el fenómeno sonoro de nuestra realidad inmediata. Ya que la experiencia musical convencional del concierto de un

⁵ Christopher Small, *El musicar: un ritual en el espacio social*, Revista Transcultural de Música, [En Línea] p.3

⁶ Erkan Oğur es un músico turco a quien se le adjudica la invención de la guitarra clásica sin trastes.

solista con una formación clásica, se ha convertido en un acontecimiento completamente desvinculante y violento, como dice Small:

Los músicos y el público nunca se hablan, entran en el edificio [sala de conciertos] y salen por puertas separadas. El borde del escenario forma una barrera tan infranqueable como si fuese un muro de ladrillos. Los oyentes no pueden afectar de ninguna manera el transcurso de la actuación, porque hay otro conjunto de relaciones que dicta eso: las relaciones entre los intérpretes y el compositor, quien en todo caso, probablemente está muerto.⁷

Como podemos observar, desde la visión tradicional o conservatoriana la obra musical pareciera que también se encuentra en un universo separado al del intérprete y todavía más distante al universo de los escuchas. Debido a que las instituciones que se encargan de formar nuevas audiencias resultan fomentar todo lo contrario “Plateas de supervivientes que aplauden históricamente absurdos ritos de momificación”.⁸ Estas formas de escucha y relación con la música, impulsan un miedo a la modernidad que paraliza a cientos de músicos en sus etapas más tempranas, los hace anular la percepción de su propio cuerpo y cancelar sus intuiciones más creativas. ¿Qué tipo de experiencia musical se espera generar desde esta postura?

Al mismo tiempo el distanciamiento o des-entendimiento de los intérpretes de su entorno social, también deviene de un ensimismamiento o sordera ante sus circunstancias y demandas históricas. A lo largo de la historia de la música de concierto occidental, el cuerpo del intérprete se ha ido tratando de anular o silenciar, porque el moverse o gesticular demasiado también es considerado como algo que puede distraer al espectador del acontecimiento sonoro. Lo que ha traído como consecuencia el descuido de la salud mental y física de los propios músicos, la poca conciencia a diversos síntomas por sobrecargas de trabajo o sesiones sumamente repetitivas con tal de lograr algunos objetivos mecánicos pero sin un trasfondo musical.

⁷ Christopher Small, *Op. Cit.*, p.10

⁸ Alessandro Baricco, *Op. Cit.*, p.24

Citando a Pierre Schaeffer: “Cuando añadimos que la revolución está por hacer, y que durante algunos años hay que consentir en un reaprendizaje de la escucha, que se puede hacer sin aparatos complicados, y que ningún aparato lo hará en nuestro lugar, cunde la decepción entre los prosélitos.⁹

Desde mi experiencia personal, me parece que una línea muy específica de la nueva composición hacia los nuevos materiales guitarrísticos, se ha dirigido hacia el trabajo atmosférico, ciclos improvisatorios de carácter envolvente, la integración de recursos musicales de diferentes tiempos y tradiciones, ya sean populares o académicas pero de diferentes partes del mundo, la exploración sobre diversas scordaturas¹⁰ y hasta juegos de luz y color producto de una diferente exploración textural. Es por eso que creo que habitar este nuevo territorio estilístico es una gran posibilidad de diversificar las ideas que podemos tener en torno a la interpretación, la música y la escucha.

Por esto considero crucial enfatizar hacia una resignificación o reconsideración de lo sensorial, de una fenomenología de la percepción musical contemporánea adicional a la experiencia estética que se encuentra centrada exclusivamente en lo contemplativo, así como la incorporación de otras músicas como vías de sublimación, aprendizaje y experiencia creativa, en búsqueda por la disolución de la subjetividad al momento de interpretar y la relación existente entre la creación musical como una importante estructuración del pensamiento.

Este territorio comprendido desde los nuevos repertorios, es un espacio y herramienta que puede auxiliar a liberar a nuestro oído de toda la rigidez que representa el modo de escucha viciado de la música académica occidental, puesto que nos propone volver a escuchar desde el sonido mismo.

⁹ Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, p.25

¹⁰ A las que parece que solo los compositores-guitarristas pueden sortear (sin estancarse en la exploración efectista) con naturalidad debido a su dominio técnico del instrumento.

Al escuchar el repertorio tradicional como intérpretes, muchas veces ignoramos la propuesta interpretativa de quien está tocando y en su lugar vamos asociando lo que escuchamos con una versión que está instalada en nuestro oído y que nos aparta de una escucha y experiencia sonora en tiempo real. Muchas veces parece que una escucha atenta del sonido solo se pone en marcha cuando hay cierta intencionalidad pero que no necesariamente es musical. Shaeffer afirma que: “Si el sonido tiene una realidad es precisamente con relación a ella [a la conciencia]. Pero es cierto que si puedo tomar conciencia del fondo sonoro, es siempre por la reflexión o la memoria... Escuchar no es forzosamente interesarse por el sonido. Sólo excepcionalmente nos interesamos en él, pero por medio de él, pretendemos otra cosa.”¹¹

Esto quiere decir que primeramente parece que escuchamos lo que nos interesa, después oímos lo que está ocurriendo en nuestro entorno o mundo sonoro y después hay un entendimiento de esos sonidos en función de lo que me interesa entender, para que finalmente por medio de ese entendimiento pueda dedicarme a comprender aquello por lo cual escuchaba, es decir: tener una percepción del sonido.

Volviendo a la cuestión de la escucha tradicional, de manera automática vamos buscando si la sección de escalas o pasajes virtuosos son sorteados a la velocidad ideal y si es tocado mucho más rápido pensamos que es mejor ¿no? Si el músico lo logra, entonces pareciera asociarse con que ha tocado bien sin importarnos alguna otra cosa como audiencia. Por lo que una vez que el músico ha librado ese par de compases complejos, dejamos de escuchar lo que está pasando y navegamos en su interpretación con un oído anestesiado hasta que aparezca otra sección que lo ponga a prueba y con suerte vuelva a captar nuestra atención. Esto es un reflejo sumamente vigente de una experiencia hostil y enajenada del quehacer y escucha musical industrializada del siglo XXI.

Al momento de percibir el sonido desde lo mental, es decir, desde una escucha dirigida hacia los intervalos, las proporciones, las estructuras y los viejos referentes sonoros plasmados en la

¹¹ Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, p.63

memoria, estamos anulando todas las demás posibilidades de creación y experiencia no solo musical sino también afectivas. Lo que aquí está sucediendo es que no nos detenemos realmente en lo que estamos percibiendo, sino que frecuentemente saltamos al papel más primitivo de la acción, buscando guiar una acción o advertir un peligro. “En general esta identificación del acontecimiento sonoro con su contexto causal es instantánea. Pero también puede ser que los indicios sean equívocos, y que la deducción sólo se produzca tras diversas comparaciones.”¹²

Por esto es que los oyentes se convierten en una especie de críticos y duros jueces que se enfocan casi específicamente en los errores y la velocidad, pero dejan de escuchar quizás lo más importante, la propuesta interpretativa de quien está tocando.

¿A caso es posible salir o cambiar ese modo de escucha?

Primeramente considero que esta práctica no es mala o negativa per sé, pues es un modo de escucha que generamos los músicos a partir de la manera en la que estudiamos con el fin de perfeccionar nuestras interpretaciones, pero es una forma de escucha de la cual después es muy difícil salir¹³ y tener otras experiencias sonoras positivas. Y es por eso que ésta no puede ni debería ser ésta nuestra forma de percepción básica de la música y el sonido, sino que su función debe de ser un recurso o técnica auditiva complementaria a otros modos de sentir y experimentar la música.

Hacer consciente este tipo de escucha, nos permitirá movernos hacia otros territorios musicales y abrir nuestro horizonte de sentido acústico, lo cual puede ser entendido como un giro copernicano respecto a la forma en la que percibimos la música y también en cuanto a la relación compositor-intérprete-audiencia. Es decir, si inicialmente escuchamos a partir de las formas o ideas musicales que se sustentan desde lo mental, la propuesta del giro radicará en ir primero al sonido mismo y ver cómo es que a partir de lo sensible se construye una propuesta artística y por tanto otra vía hacia la experiencia estética.

¹² *Ibid*, p.67

¹³ Ya que no siempre tenemos conciencia de ello.

Siguiendo a la filósofa española Carmen Pardo, habremos de ejercitar una suspensión del juicio para tener una percepción que “surge de la modificación de un oído que estaba dormido en los parajes del pensar.”¹⁴ A su vez, esto puede rehabilitar y resignificar cualquier tipo de obra y de cualquier contexto hacia nuestra realidad inmediata, puesto que comenzaremos a actuar a partir de las sensaciones y no de las ideas construidas o artificiales que puedan girar en torno a las obras.

Quiero aclarar que este proceso inicialmente resultaría muy complejo a partir del repertorio tradicional porque ya está instalado histórica o culturalmente en la memoria colectiva de los escuchas y de los intérpretes, por lo que habremos de partir de una música que, al menos como guitarristas, nos sirva a modo de tábula rasa para ejercitar este tipo de percepción. Tenemos que buscar entrar en la percepción total de un fenómeno sonoro con la premisa de la suspensión del juicio para acceder a otro tipo de experiencia del performance y del sentir de la música misma. Toda esta cuestión será explorada en el siguiente capítulo.

¹⁴ Carmen Pardo, *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage* p.133

II. El uso de la fenomenología en la percepción musical

La suspensión del juicio en la escucha y en la interpretación musical ¿cómo?

A partir de un proceso de vínculo entre la naturaleza y el arte, es que el músico experimenta sus relaciones con el mundo sonoro, por eso es que la creación musical o de una propuesta interpretativa es similar a la creación de pensamiento, pero la formación musical tradicional tiende a tensar el oído del músico y a darle una estructura de escucha que de alguna manera puede ser comprendida como una alteración de su percepción natural u orgánica del fenómeno sonoro, resultando, como dice Carmen Pardo: “Un mundo que hace del sonido una nota, de la articulación entre sonidos una melodía, y de la escucha una tendencia a sentir las articulaciones y no es sonido por sí mismo, es decir, una escucha del modo en que se compone el sentido.”¹⁵

Desde esta perspectiva, la música deja de ser una vía de la expresividad y se convierte en un camino de deformación de la experiencia musical o artística. Siguiendo con esta argumentación de Pardo:

Para escuchar es preciso dejar de pensar el sonido para no revestirlo con aquellos elementos emocionales o intelectuales que solo pertenecerían a quien los piensa. Se pone de manifiesto con ello que lo que se denomina música es subsidiario de un modo determinado de pensamiento que orienta, y es orientado a su vez, por un tipo de escucha. El modo en que se ejercita la escucha caracteriza una actitud que suele ser extendida a toda práctica y entre ellas, a la creación y a la percepción de lo musical.¹⁶

Debido a esto, habremos de entender que hay que liberar a nuestros oídos de toda esa carga analítica y estructural de una responsabilidad y rigidez que nos conduce a una automatización de la escucha desde las relaciones intelectuales, interválicas y estructurales. Esta forma de escucha

¹⁵ *Ibid*, p.28

¹⁶ *Ibid*, p.29

también es un territorio que se ha construido a partir de la idea de que el hombre es el regulador de su experiencia.

¿Pero a caso podemos percibir o pensar la experiencia musical fuera del sujeto? Primero hay que tener claro que el hombre no puede regular la experiencia de la percepción musical, no debe, ni siquiera puede haber una mediación de lo sensible, de acuerdo nuevamente con Pardo:

La medición es considerada como la actividad intelectual que permite relacionarse con lo sensible, pero que, en tanto aproximación intelectual, obstaculiza lo que podría ser un acontecimiento no mediado. La medida es fruto de la delimitación de una experiencia que muestra la habilidad de la mente para realizar una transposición y fijación de lo vivido, pero que resulta negativa al situar esta experiencia en un ámbito que la simplifica, que la reduce justamente a esa medida. ¹⁷

Por lo que la intención de reducir la experiencia del fenómeno musical, fragmentaría el conocimiento posible que yace en las sonoridades percibidas y le inserta juicios de valor a los sentidos, lo que fomenta un trabajo con la música a partir de la memoria y la repetición, inhabilitando las posibilidades de un discurso expresivo y reduciéndolo a una vaga representación sin la posibilidad de trascendencia o experiencia vital de lo sonoro, dando como resultado una percepción regulada y minimizada a los estándares propuestos por el artista.

La idea de proponer un oído o escucha activa, es que el músico no sea un elemento contenedor o un personaje que retenga la experiencia sonora, sino que habremos de buscar “una propuesta de educación del yo, para que las obras no sean fruto del gusto o disgusto, y para que este yo pueda renacer, entre el proceso que es la pura subjetividad. El yo necesita perder su identidad y dejar de actuar como emisor de valores; aprender a cambiar.”¹⁸

¹⁷ *Ibid*, p.33

¹⁸ *Ibid*, p.43

Por tanto, si percibimos desde una escucha descentralizada, el sonido convierte al pensamiento en una fuerza vibrátil, llegar a este nivel de percepción también puede ser visto como un estado de auto alteración por medio de la ejercitación de la descentralización de nuestra escucha habitual o inconsciente. Esta forma de percepción musical hace viable una interconexión entre el caos sin la obstrucción del pensamiento, escuchar el mundo en el presente, hacer música en tiempo real donde en palabras de Carmen Pardo: “El sonido se impone como presencia”¹⁹

¿El olvido del gusto?

Partiendo con las palabras del filósofo francés Paul Valery:

Véase como contempla T'au Yuan Ming la <<naturaleza>>. Se mezcla, participa en ella, pero no piensa en agotar sus sensaciones. Los clásicos no hacen descripciones de ésas que suponen ojos especializados de pintor, o que llaman a escena al diccionario en pleno. A un clásico, aún siendo chino, le repugna esa inhumanidad a veces admirable que de precisión en precisión o de metáfora en metáfora llega a hacer las cosas mil veces más sensibles al lector de lo que fueron para el escritor por sí mismas, en la realidad. Esos artistas discretos contemplan los paisajes a veces como amantes, a veces como sabios, más o menos sonrientes. Otras veces se presentan como amantes de los jardines o la pesca, o la caza; o simplemente del frescor y quietud. Así ocurre con los Virgilio y La Fontaine de los chinos.²⁰

En nuestra cultura parece que la idea de belleza está vinculada al fenómeno por medio del gusto, como si éste [el fenómeno] tuviera esa cualidad [la de la belleza] y además como si ésto no fuera suficiente, todavía el sujeto fuese capaz de reconocer la belleza en el objeto sonoro. Pero justamente si trabajamos con los parámetros del olvido, es que ésta postura se deconstruye. Ya

¹⁹ *Ibid*, p.138

²⁰ Paul Valery, *Piezas sobre arte*, p.177

que de lo contrario, parece que el arte tuviera un presupuesto en el que siempre debe de tener una finalidad racional. Lo cual reduce las posibilidades de lo sensible y limita las virtudes de la obra de arte, afirmando que solo hay una vía de experiencia estética musical, es decir la racional o intelectual.

De acuerdo con Pardo: “Esta concepción requiere que se considere o bien la obra de arte como teniendo un valor en sí que permanece más allá de sus diversas interpretaciones, o bien creando unos valores estéticos que permanecen y que permiten evaluarla. En función de estos presupuestos se hace de la experiencia sonora un objeto.”²¹

Continuando con esta argumentación, puedo afirmar que el objeto sonoro o el objeto artístico siempre trascendería a los momentos de la experiencia que podamos tener de ellos, pero como dice Pierre Schaeffer: “El objeto exterior se me aparecerá como la causa o la fuente de mis impresiones subjetivas. Como tengo un cuerpo, un sistema nervioso, etc., formo parte del mundo. Mi percepción se convierte en el resultado del proceso psicofísico.”²² Entonces ¿cómo puedo distinguir lo que realmente estoy percibiendo de los productos de mi pensamiento o imaginación que pertenecen a otras estructuras de la conciencia?

Para resolver esta cuestión es importante plantear una re configuración de la sensibilidad, escuchar de otra manera como un protocolo de actualización de la escucha para la música. Sostengo que la aceptación de otras músicas puede ser una vía de acceso o reingreso hacia nuestro oído sensible. Y si el juicio de valor se convierte en un obstáculo para la percepción, entonces ¿cómo podemos anularlo? ya que como bien respondió John Cage a a R. Kostelanetz respecto al gusto y los juicios de valor: “¿Por qué pierde su tiempo y el mío intentando hacer juicios de valor? ¿No ve usted que cuando consigue un juicio de valor no se queda más que con eso? Son destructivos para nuestros propios intereses, que son la curiosidad y la conciencia.”²³

²¹ Carmen Pardo, *Op Cit.*, p.141

²² Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, p.61

²³ Richard Kostelanetz, *Entrevista a John Cage*, pp.59-60

Entonces parece ser que si logramos la suspensión del juicio, no habría la necesidad de establecer relaciones de belleza y la experiencia estética en sentido cognoscitivo quedaría sustituida por una experiencia de sensación. Esto representa un giro respecto a la belleza pues ésta no es una cualidad ni categoría del pensamiento en el sujeto, por lo que el fenómeno sonoro se desbordará en sí mismo, es decir sería pura experiencia estética.

La experiencia se convierte tal y como asume Carmen Pardo en: “una invitación a la nobleza que consiste en estar libre, en cada instante, de los sentimientos que lo condicionarían.”²⁴ Esta postura es una búsqueda por una dialéctica de la experiencia la cual considero puede ser reforzada con el concepto de la *epojé* propuesto por la fenomenología, el cual trataré más adelante.

La Fenomenología en la percepción sonora del mundo.

Para esta sección partiré de lo que me parece una maravillosa observación hecha por el músico Pierre Schaeffer respecto a la fenomenología: “Durante años hemos estado haciendo fenomenología sin saberlo, lo cual, se mire como se mire, vale más que hablar de fenomenología sin practicarla.”²⁵ Resulta que la práctica fenomenológica es “una filosofía que re-sitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su «facticidad»... cuyo esfuerzo total estriba en volver a encontrar este contacto ingenuo con el mundo para finalmente otorgarle un estatuto filosófico”.²⁶

Lo que busca esta práctica, es el estudio del aparecer de las cosas como una descripción directa del sujeto sobre su experiencia. En el caso de la música son los objetos sonoros los que nos ayudan a formar una percepción musical del mundo. Es decir que las vivencias se dan por medio del objeto sonoro y las formas en las cuales me dirijo o relaciono con él.

²⁴ Carmen Pardo, *La escucha oblicua*, p.146

²⁵ Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, p.159

²⁶ Merleau Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, p.7

Como dice Schaeffer: “Alrededor de él [el objeto] se ordenan [las vivencias] de tal forma que no puedo darme cuenta de la estructura de mi conciencia más que reconociéndola perpetuamente como <<conciencia de algo>>. En este sentido el objeto está contenido en ella”.²⁷

La forma en la que el sujeto se relaciona con el mundo es por medio del cuerpo y es una relación meramente subjetiva, ya que algo como lo *real* no está dado ni determinado, sino que se está dando constantemente y por eso es una experiencia que solo la encontramos y representamos desde nosotros mismos. Adicionalmente siguiendo al filósofo alemán Edmund Husserl “Nada puede ser juzgado, nada tampoco apetecido, nada esperado ni temido si no es representado”²⁸ Por tanto, siempre necesitaremos primero de una experiencia del mundo para después poder realizar una descripción del mismo y así comenzar a entender nuestra relación con él.

A partir de esta breve línea argumentativa, podemos inferir que el mundo *per se*, así como la música, no tienen intencionalidad, sino que nosotros se la damos por medio de las representaciones de los objetos intencionales o bien, por los temas relacionales centrales los cuales son “el daño o beneficio que subyace a cada una de las emociones negativas y positivas.”²⁹ La ira, ansiedad, culpa, pena, vergüenza, felicidad, orgullo, alivio, esperanza, amor y compasión son algunos ejemplos de los llamados objetos intencionales.

Por otra parte, si prestamos atención a las sensaciones corporales, podemos darnos cuenta de que están haciendo un mero trabajo perceptivo y que las características del mundo externo impactan en nuestro cuerpo físicamente. La sensación es el hecho de mostrar las formas en las que aparece el objeto, y solo hasta entonces es que nosotros podemos llevar a cabo las representaciones de éstos objetos intencionales, teniendo como resultado la confirmación de que el mundo solo es aquello que percibimos.

²⁷ Pierre Schaeffer, *Op. Cit.*, p.160

²⁸ Husserl Edmund. *Investigaciones Lógicas II*, p.493

²⁹ Lazarus Richard, Simth Craig, *Appraisal Components, Core Relational Themes, and the Emotions*, p.236

Debido a este mecanismo de percepción no puedo experimentar y racionalizar al mismo tiempo la experiencia, la reflexión siempre se tiene que dar a posteriori de la experiencia. Por tanto, la percepción resultará una integración consciente de los fenómenos, porque establecemos relaciones en función a ciertas variables ya conocidas. Las cuales forman parte de un campo de percepción u horizonte de sentido, como se puede seguir respecto a esta argumentación y siguiendo nuevamente a Schaeffer podemos darnos cuenta de que:

La mayor parte del tiempo, mi escucha contempla otra cosa, y solo oigo indicios o signos. Incluso si me dirijo al objeto sonoro, mi escucha será en un primer estadio una escucha por referencias. Dicho de otra manera, por más que me interese por el propio sonido, en principio seré incapaz de decir algo que no sea <<ese galope de un caballo>>, <<es una puerta que chirría>>, <<es un si bemol de clarinete>>, <<son 920 períodos por segundo>> o es <<diga, diga>>. Cuanto más hábil me haga en la interpretación de los índices sonoros, más me costará oír los objetos. Cuanto mejor comprendo un lenguaje más me cuesta oírlo.³⁰

Por ejemplo, en el caso de una mancha en la alfombra ejemplo propuesto por Merleau Ponty, la alfombra está formando parte de un campo u horizonte de sentido y aparece en relación a la luz y la superficie lanuda de esa alfombra, este rojo de la mancha, no sería el mismo si no hubiera la relación con los demás elementos dentro del campo de percepción, “no sería literalmente el mismo rojo, si no fuera el <<rojo lanudo de la alfombra>>”.³¹ Estos factores que son externos al cuerpo; como el sonido, la temperatura, la luz o el olor, están siempre afectando directamente las sensaciones de impacto en el mismo y también pueden modificar la experiencia que tenemos de una emoción.

³⁰ Pierre Schaeffer, *Op. Cit.*, p.164

³¹ Merleau Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, p.26

La fenomenología en las formas de escucha

Muchas veces, los escuchas³², emitimos juicios sobre el contenido del material sonoro, sin darnos cuenta de todas las convenciones psicológicas, culturales, históricas o sociológicas que hay detrás. Evidenciando la percepción de nuestras prácticas musicales desde una actitud natural³³. Pero precisamente como dijo el filósofo francés Merleau Ponty “Tomar por concedido que poseemos una idea verdadera es creer, ni más ni menos, en la percepción sin crítica... El análisis reflexivo rompe, sí, con el mundo en sí, ya que lo constituye mediante la operación de la consciencia”.³⁴ El análisis reflexivo es por tanto, un quehacer fenomenológico.

Cabe aclarar que la actitud natural, aunque que es contraria al percibir fenomenológico, no debe de ser considerada como algo negativo, sino que podemos entenderla como un modo práctico de estar en el mundo. Esto quiere decir que no todo el tiempo vamos ni debemos de percibir de una manera totalmente consciente, puesto que realizar dicha acción sería algo sumamente agotador y casi imposible de llevar a cabo de forma tan prolongada.

Ahora, situándonos de nuevo en la música y siguiendo a Tom Cochrane: “Casos en los que las melodías son consideradas por decir, alegres, debido a su similitud con melodías convencionalmente vistas como alegres, se consideran en última instancia como parásitos de las experiencias de las emociones.”³⁵ Estas convenciones parasitarias, nos llevan hacia un tipo de escucha de la actitud natural, no nos están permitiendo escuchar ni sentir claramente aquello a lo que a expresividad musical se refiere, si lo que buscamos es experimentar la expresividad misma de la música, los juicios nos desvían de las emociones directas que se encuentran en las sonoridades, como si antepusiéramos un filtro a las sensaciones que dan acceso a las mismas emociones.

³² El escucha no solo es la audiencia, también involucra a los intérpretes y compositores.

³³ Desde la fenomenología, la actitud natural es una percepción del mundo sin crítica, percibir críticamente es distanciarnos de lo que parece evidente y que muy rara vez pondríamos en duda,

³⁴ Merleau Ponty, *Op. Cit.*, p.62

³⁵ Tom Cochrane, *A Simulation Theory of Musical Expressivity*. p.192

Fenomenología e interpretación

Lo que frecuentemente nos sucede al escuchar una interpretación es que disociamos los objetos de la escucha, cada sujeto se dirige hacia lo que le interesa, cambiando de unidad de percepción de un instante a otro, ya sea que nos desviamos hacia la afinación del instrumento, en observar si son las notas correctas, la calidad del sonido producido por el intérprete o la resonancia de la guitarra, puesto que se trata “de objetos imantados por todo <<un campo>> de conciencia donde interviene tanto lo natural como lo cultural”³⁶

Este acto de anteponer el juicio a la sensación, parece que lo hemos internalizado por muchos años en nuestras prácticas musicales, como ya lo mencionó John Huber: “la tradición occidental de composición es bastante única al postular la individualidad reconocible (del compositor, no de su cultura) como un elemento artístico, que a menudo demanda que la audiencia aprenda a apreciar la música para ser participativa como audiencia.”³⁷

Por eso es que si nosotros queremos escuchar las sensaciones que hay dentro de la música, no podemos partir desde la experiencia mental o intelectual, es decir música-memoria-juicio³⁸, sino que necesariamente las sensaciones tienen que pasar por el cuerpo y sus afecciones, tenemos que re-abrir nuestras prácticas de escucha, volver al cuerpo y a lo vibrátil. Si nos aproximamos a la música fenomenológicamente, habremos de romper la familiaridad o pasividad que tenemos con la forma en la que usualmente escuchamos, borrando así todo rastro de las convenciones parasitarias en la experiencia musical, por eso es que entiendo esta actividad o práctica de escucha como un intento de percibir el sonido desde la *epojé* o la suspensión del juicio, lo cual nos encaminará hacia un sentir cada vez más puro.

³⁶ Pierre Schaeffer, *Op. Cit.*, p.165

³⁷ John Huber, *The development of the modern guitar*, p.79

³⁸ Porque ahí es donde pueden aparecer los parásitos a los que se refiere Cochrane, sobre las experiencias sonoras que experimentamos al escuchar.

La *epojé* en la música.

La *epojé* resulta ser la abstención de todo juicio, lo que representa el hecho de identificarme con la experiencia perceptiva que me causan los objetos. Es abstenerse a emitir cualquier tipo de enunciado precipitado respecto a lo que experimento del mundo, por lo que: “me hago capaz de captar esa experiencia al mismo tiempo que el objeto me la proporciona”³⁹ En otras palabras, para poder aproximarnos al objeto sonoro necesitamos realizar como dice Schaeffer: “una reducción más rigurosa aún que la reducción acusmática. No solo me atengo a las indicaciones que me proporciona mi oído, puesto que el velo de Pitágoras habría bastado para obligarme a ello, sino que esos datos sólo conciernen al propio acontecimiento sonoro: no intento nada por medio de él, no me dirijo hacia otra cosa (el interlocutor o su pensamiento) sino que es el propio sonido lo que me interesa, aquello que yo identifico.”⁴⁰

Para Schaeffer la intención de solo intentar escuchar el objeto sonoro es lo que él determina como escucha reducida. La cual se refiere justamente al hecho de evadir o evitar las referencias o determinaciones instaladas en nuestra memoria respecto de la percepción directa que estoy teniendo sobre un evento sonoro, puesto que “el objeto sonoro se inscribe en un tiempo que es muy fácil de confundir con el tiempo de mi percepción, sin darme cuenta de que el objeto está constituido por un acto de síntesis, sin el cual no había objeto sonoro, sino un flujo de impresiones auditivas. Y finalmente, al ser efímero, la experiencia que hago con él es única, sin continuación.”⁴¹

Quiero resaltar que el hecho de escuchar el objeto sonoro son otra intención más que la de escuchar, resulta mucho más sencillo en la teoría que en la práctica, si bien no podemos vaciar nuestro oído o mejor dicho, nuestra conciencia, de todos aquellos contenidos y automatismos que han orientado nuestras percepciones durante toda nuestra vida, como dice Pierre Schaeffer:

³⁹ Pierre Schaeffer, *Op. Cit.*, p.162

⁴⁰ *Ibid*, p.163

⁴¹ *Idem*.

es posible que poco a poco esas diferencias se difuminen y cada uno oiga el objeto sonoro, si no como su vecino, al menos en el mismo sentido que él, con la misma perspectiva, pues podemos cambiar la dirección del interés sin transformar fundamentalmente la intención <<constitutiva>> que pide la estructura, ya que al dejar de escuchar un acontecimiento por medio del sonido, no dejamos por ello de seguir escuchando el sonido como un acontecimiento sonoro.⁴²

Por ejemplo, al escuchar el objeto sonoro producido por un vaso que se rompe, puedo olvidarme del vaso y concentrarme en el sonido del estallido, aunque el acontecimiento del vaso rompiéndose y el estallido del cristal coinciden temporalmente, puedo desvincularme del vaso roto y quedarme con el fenómeno sonoro del estallido, nuevamente Schaeffer confirma que: “esta unidad sería en el habla una unidad de respiración o de articulación, y en música la unidad del gesto instrumental. El objeto sonoro se sitúa en el encuentro de una acción acústica y de una intención de escucha.”⁴³ Siguiendo con un ejemplo propuesto por Schaeffer de un arpegio: “una escucha musical análoga a la escucha lingüística, reconocerá en él una estructura de alturas, descomponible en varios objetos musicales que coinciden con las notas. La escucha natural reconocerá la unidad del gesto instrumental y, con el mismo criterio, una escucha musical energética, discernirá un solo objeto sonoro.”⁴⁴

Regreso a lo vibrátil

Desde esta perspectiva, nos encontramos con una apuesta por abordar la expresividad musical desde sus cualidades vibrátiles donde la expresividad no está regulada o sesgada por ningún tipo de significado diferente al natural, es decir, sin las ataduras del uso de un lenguaje tradicional que restrinja las posibilidades expresivas de la obra, nuestro acercamiento hacia la experiencia

⁴² *Ibid*, p.165

⁴³ *Ibid*, p.166

⁴⁴ *Idem*.

estética musical podría ser mucho más realizable. Pero lo que habremos de contrastar son las estructuras de escucha respecto a las estructuras de percepción, por lo que la música: “solo le deberá al empirismo de sus propias experiencias el distinguir poco a poco sus objetos, estructuras y sistemas.”⁴⁵

Por su parte el reto para el instrumentista radica en el hecho de ir creando un evento sonoro distinto y en tiempo real a partir de su sensibilidad, tiene que alisar el territorio que hay entre los sonidos y el hombre, donde todo está en condición de posibilidad. Como si se tratara de una improvisación, la cual resulta el territorio idóneo para llevar al oyente a una experiencia descentralizada, habilitando la experiencia del mundo sin un oído condicionado a una versión establecida, llevándolo a un nuevo territorio de escucha donde las reglas o funciones entre el sujeto y el objeto no son las que está acostumbrado a experimentar.

¿A qué me refiero con tiempo real en la música?

Si bien puede entenderse como el hecho de ir creando, sintiendo y ajustando la interpretación al momento que vamos abandonando toda ansiedad por el pasaje siguiente y desprendiendo nuestro oído de lo que ya se tocó, también significa, en palabras del filósofo Jean-Luc Nancy “lo que sustrae el presente sonoro a la puntualidad negativa cronométrica del presente puro y simple (tiempo no plegado, sin intervalo, no modulado) es que este tiempo de la suma expresiva de presentes es al mismo tiempo reanudamiento de un presente (ya) pasado y la reactivación de un presente (ya) por venir. En este sentido que se puede decir, por ejemplo: No hay tiempo físico en música.”⁴⁶ Considero que Jean-Luc Nancy sigue cierta línea fenomenológica respecto al análisis de la melodía ya que también enuncia lo siguiente:

El [músico] analiza como el presente de esta percepción es un presente formado por el recubrimiento, en él o sobre él, de la impresión presente y de la retención de la impresión pasada, abriendo hacia adelante sobre la impresión por venir. Por consiguiente, un

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ Jean-Luc Nancy, *A la escucha*, p.18

presente no instantáneo, pero en sí mismo diferencial... Este presente es el ahora de un sujeto que, en primera o última instancia, da su presencia al presente, o su presente a la presencia. En los términos que empleo aquí, diría que el “presente viviente” resuena o que él mismo no es más que resonancia: resonancia de una en otra de las instancias o estancias del instante.⁴⁷

Durante este proceso y de acuerdo también con Carmen Pardo: “el artista se desprende de su voluntad para escuchar, para dejar que los sonidos surjan, renunciando así a la auto expresión. De este modo, el sonido vaciará de intencionalidad.”⁴⁸ Como podemos concluir respecto a esta sección correspondiente a la forma en la que podemos estar inscritos los intérpretes respecto a la escucha de los eventos sonoros, si no hay intencionalidad, hay multiplicidad, hay correspondencia con un entorno acústico más amplio, que se desprende de la relación o de aquello que lo cosifica y por tanto, aumenta la posibilidad de percibirlo como sonido mismo. Pero independientemente de las formas de la percepción musical ¿a caso hay alguna otra cosa detrás de nuestras propuestas musicales o de concierto?

⁴⁷ *Idem.* p.18

⁴⁸ Carmen Pardo, *La escucha oblicua*, p.49

III. Otras prácticas interpretativas, la micropolítica de la música.

La actitud posmoderna y la escucha del presente.

La posmodernidad es un concepto crítico que inicialmente y de acuerdo con el filósofo francés Jean-François Lyotard “Designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX.”⁴⁹ Pero la posmodernidad entendida desde su naturaleza crítica, manifiesta un escepticismo hacia los metarrelatos, es decir, hacia aquellos grandes esquemas totalizantes de la cultura en donde la función narrativa se fundamenta en sus iconos como lo son “el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito.”⁵⁰

Respecto al metarrelato, éste tiene como fin la homología, es decir el consenso, la unificación y la perpetuidad dentro de una forma de legitimación del pensamiento y de las estructuras sociales. Trata de reducir todo tipo de experiencias y sentires dentro de un solo tipo de narrativa. Seguir preservando el metarrelato nos convierte, parafraseando a Descartes: en enredaderas que no llegan más arriba que los árboles que las sostienen y muchas veces descienden después de haber llegado a la copa⁵¹.

El metarrelato desde la música, puede representar un modo de audición que necesita establecer relaciones de belleza, proporción y demás juicios de valor en nuestras prácticas de escucha que se enfocan en una experiencia estética en sentido cognoscitivo que anula y cancela la experiencia de la sensación y el cuerpo como ya lo he mencionado⁵². Este tipo de metanarrativa trata de determinar al sujeto sobre lo que puede y debe hacer, sobre lo que debe y cómo tiene que pensar.

⁴⁹ Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna*, p.4

⁵⁰ *Ibid*, p.5

⁵¹ René Descartes, *Discurso del método (Sexta parte)*, p.158

⁵² *Supra*. p.6

Musicalmente creo que se podría entender desde qué tipo de música es válido escuchar, cómo escucharla y cómo tener una experiencia buena, bella y verdadera sobre la misma.

En el caso de los intérpretes, habremos de buscar establecer nuevos medios o esquemas de comunicación, planteando un discurso lo más audible posible para que, como dijo Lyotard: “[podamos] articular figuras del presente e incluso para rozar el pronunciamiento de alguna trascendencia”.⁵³ Es por eso que debemos explorar narrativas diferentes al metarrelato para articular nuevas ideas que cuestionen la legitimidad y la normativización cultural, sin caer en la trampa que bien menciona Alessandro Baricco, donde: “La música contemporánea tiende a interpretar este aislamiento como un certificado de su propio valor. Y el público mismo, calladamente, sigue temiendo que la que tenga razón sea precisamente esa minoría absoluta que ama la música contemporánea y que todos los demás padecen una sordera de la inteligencia”.⁵⁴

Aclaro que desde esta perspectiva no se trata de volver a un sistema tonal o de estilo de composición en concreto, ya que esto sería quedarnos en la superficie del problema, sino que la cuestión es volver a sentir el presente, voltear a ver el modo en que cada individuo experimenta las relaciones con el mundo, con una finalidad expresiva y de interacción perceptiva. En este sentido, otro tipo de narrativas entendidas como otros modos de percepción, pueden entenderse como un recurso o solución hacia la legitimación de las viejas autoridades en las artes mismas, lo cual creo que puede fomentar la edificación hacia una experiencia más amplia y enriquecedora de la música.

Volviendo a Lyotard, el saber postmoderno “Hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmesurable. No encuentra su razón en la homología de los expertos, sino en la paralogía de los inventores.”⁵⁵ La paralogía en Lyotard, resulta un concepto muy interesante ya que puede ser entendida como un movimiento

⁵³ Lyotard, Jean-François, *La condición posmoderna*, p.38

⁵⁴ Alessandro Baricco, *Op. Cit.*, p.27

⁵⁵ Lyotard, *Op. Cit.*, p.5

de pensamiento que opera fuera de las reglas dadas por el sistema imperante, que posibilita la reflexión sobre la multiplicidad y que obliga a ampliar constantemente sus límites para mantener su funcionalidad. Quizás la paralogía resulte ser un antecedente al concepto de máquina de guerra propuesto por los pensadores franceses Felix Guattari y Gilles Deleuze, el cual comentaré más adelante.

Es importante destacar que parte del pensamiento posmoderno sostiene un retorno a la tradición para establecer posturas en contra de la ‘cultura oficial’ marcada o trazada por el modernismo, resultando así, como dice Hal Foster “un posmodernismo resistente que se interesa por una deconstrucción crítica de la tradición, no por un pastiche instrumental de formas pop o pseudo históricas, una crítica de los orígenes, no un retorno a estos. En una palabra, trata de cuestionar más que de explorar códigos, explorarlos más que ocultar afiliaciones sociales y políticas.”⁵⁶ Es sustancial tener presente este pensamiento ya que aquí radica la distinción entre la auto exotización por algunas de las nuevas formas expresivas de carácter global pero con un trasfondo altermundista.

Parece entonces como si el concepto de posmodernidad fuera también una actitud que trata de resucitar la esencia primaria de la modernidad pero matizando, como dice Foster: “una mediación crítica de las formas de la civilización moderna y la cultura local, una deconstrucción mutua de las técnicas universales y ámbitos regionales”.⁵⁷ Es por eso que la práctica posmoderna no puede llevarse a cabo sin la crítica y su respectiva repercusión o reacción política.

El vínculo entre cultura, arte y política no puede disolverse y no habremos de pretender tratarlos por separado, ya que la crítica a la cultura es la que nos posibilita reinterpretar las representaciones artísticas en relación a nuestro contexto socio-político. Simultáneamente desde los nuevos medios de producción audiovisuales y de conexiones tal y como afirma Pardo: “la

⁵⁶ Hal Foster, *La posmodernidad*, p.12

⁵⁷ *Ibid.* p.13

sensibilidad multiplicada que auguraban los futuristas se aviene con la multiplicación de diversos tipos de sensibilidad ensayados por parte de los medios de producción.”⁵⁸

Volviendo a los relatos o formas narrativas como las obras musicales, éstas pueden abordarse desde una pluralidad de perspectivas, recursos y contextos, a la vez que son constantemente actualizados y revalorizados por la misma sociedad, donde el intérprete musical, cumple con el papel de un cronista activo que tiene que decodificar, resignificar y actualizar el discurso sonoro hacia las nuevas perspectivas de pensamiento y estéticas de su tiempo, para lograr una amplia y más profunda labor de interpretación. Siguiendo nuevamente a la filósofa Carmen Pardo, pensar la escucha del presente resulta ser:

la mirada libre que no busca hacer inventario del futuro porque se preocupa, en el momento presente, de lo que Nietzsche llama la genealogía, que desvela el rango y el título originales. Y tampoco pretende recapitular lo que ha perdido en el pasado, lo que haría de ella la esclava de una historia que se limitaría a calcular la cronología de los inicios. El olvido oblicuo sólo pedirá abrir los oídos, escuchar (sobre) el instante. ¡La finura de la escucha de la oblicuidad, es la herramienta estética no violenta por excelencia!⁵⁹

Por su parte el pensador Jürgen Habermas dice que “la vanguardia debe encontrar una dirección en un paisaje por el que nadie parece haberse aventurado todavía. Pero estos tanteos hacia adelante, esta anticipación de un futuro no definido y el culto de lo nuevo significan de hecho la exaltación del presente.”⁶⁰ Entre los elementos que se asentaron con la normatividad del modernismo en conjunto con un neoconservadurismo se encuentran también “el hedonismo, la

⁵⁸ Carmen Pardo, *La escucha en continuidad*, p.147

⁵⁹ Carmen Pardo, *De la música como invitación a la nobleza. Entrevista con Daniel Charles*. p.61

⁶⁰ Hal Foster/Jürgen Habermas, *La posmodernidad / La modernidad, un proyecto incompleto*. p.21

falta de identificación social, la falta de obediencia y la competencia por el éxito, el dominio de la <<cultura>>. ⁶¹

Por tanto, estas reflexiones apuntan a que debemos de insistir por una reconciliación entre el arte y la vida, que los creadores no deben de separar ciencia, moral, técnica ni espiritualidad de su quehacer cotidiano, pero tal parece ese fue el camino de nuestra sociedad desde hace ya bastantes siglos. Una propuesta de la posmodernidad es que podemos y debemos re apropiarnos del arte o la cultura de los expertos, como dice Habermas: “desde el punto de vista del común de las gentes, podemos discernir un elemento que hace justicia a las intenciones de las desesperadas rebeliones surrealistas, quizá incluso más que los intereses de Brecht y Benjamin acerca de cómo funciona el arte, los cuales, aunque han perdido su aura, aún podrían ser recibidos de maneras iluminadoras.”⁶²

En este caso, Habermas apunta hacia el vínculo entre la cultura moderna y la vida cotidiana “que todavía depende de herencias vitales, pero que se empobrecería a través del mero tradicionalismo.”⁶³ Por eso no habremos de caer en la trampa del simple autoexotismo. Ahora, retomando el punto de vista del intérprete musical, es esencial el hecho de que debemos de ser conscientes de que hay una micropolítica en la música, en las obras que tocamos y también en las propuestas de concierto.

¿Cuántas veces nos hemos cuestionado (como instrumentistas) respecto a las funciones del repertorio tradicional? ¿es un repertorio que separa o integra? ¿de qué manera está funcionando en la sociedad contemporánea? La audiencia debe poder reconocerse en las nuevas expresiones musicales y es labor del intérprete que puedan sentirse en dicha relación. De acuerdo con Edwin

⁶¹ *Ibid*, p.25

⁶² *Ibid*, p.34

⁶³ *Idem*.

Prévost: “Los cambios en las relaciones sociales tendrán que reflejarse en toda clase de actividades humanas... incluyendo la música.”⁶⁴

Por eso también la importancia de partir desde otras músicas, puesto que esto representa una búsqueda por crear una nueva comunidad del porvenir y una reestructuración del tejido social entre el músico y las nuevas generaciones de escuchas. ¿Qué de relevante tiene dar un concierto con otras músicas? ¡Resonancia social e intervención sonora!

Altermundialización y agenciamientos.

Desde otra perspectiva, a la par de los cambios constantes en las sociedades humanas, recordemos que Lyotard postuló que: “El saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada postmoderna”⁶⁵ En el mundo contemporáneo, parece haber una hibridación desde las ciencias y el lenguaje, así como entre la investigación y la transmisión de conocimientos.

Actualmente resulta visible el hecho de que “la multiplicación de las máquinas de información afecta y afectará a la circulación de los conocimientos tanto como lo ha hecho el desarrollo de los medios de circulación de los hombres primero (transporte), de sonidos e imágenes después (media).”⁶⁶ Ejemplos como las videollamadas y el creciente aumento de la vida virtual producto de una pandemia mundial, son también representantes de los acontecimientos de intercambio y movimiento de saberes e información global, que de alguna manera se las han ingeniado para abrir un camino hacia la informatización de la sociedad y han generado un nuevo territorio de convergencia musical.

⁶⁴ Edwin Prévost, *Improvisación Libre en la Música y Capitalismo: la Resistencia a la Autoridad y el Culto por el Cientificismo y la Celebridad*, Arteleku-Ruido y Capitalismo, p.48

⁶⁵ Lyotard, *Op. Cit.*, p.6

⁶⁶ *Idem.*

En la actualidad hay un acontecimiento muy interesante respecto a la hibridación estilística y sonora en una línea de la música contemporánea para guitarra, que parte de la constante transcodificación entre diferentes culturas y materiales sonoros. De acuerdo con Deleuze y Guattari: “La transcodificación o transducción es la manera en que un medio sirve de base a otro, o, al contrario, se establece en otro, se disipa o se construye en el otro.”⁶⁷ Estos agenciamientos, alianzas o componentes territoriales, pueden conectarse con otros discursos y abrir otros espacios.

Es decir inter-agenciamientos en donde el medio en el cual se dan estas transcodificaciones puede ser desde un espacio virtual a una propuesta de concierto, o un diálogo entre músicos que se acompañan en la búsqueda de nuevas propuestas y posibilidades sobre su instrumento, creando un territorio abierto y vulnerable a las intrusiones. Respecto a esto Deleuze y Guattari comentan lo siguiente:

J. von Uexküll ha construido una admirable teoría de esas transcodificaciones, al descubrir en los componentes otras tantas melodías que se hacían contrapunto, la una sirviendo de motivo a la otra y recíprocamente: la Naturaleza como música. Siempre hay transcodificación, podemos estar seguros que no hay una simple adición, sino constitución de un nuevo plano, como también de una plusvalía. Plano rítmico o melódico, plusvalía de paso de puente, pero los dos casos nunca son puros, en realidad se mezclan.⁶⁸

Por tanto una de las virtudes con las que se va dotando el sonido al devenir en nuevos territorios es que múltiples cualidades expresivas convergen y se comunican, se crean nuevos contrapuntos territoriales que forman pasajes melódicos que en palabras de Deleuze y Guattari: “expresan la relación del territorio con impulsos internos o circunstancias externas, incluso si éstas no están

⁶⁷ G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas*, p.320

⁶⁸ *Ibid*, p.321

dadas. No más firmas, sino un estilo”⁶⁹ que debido al alto nivel de conectividad y comunicación antes mencionado, este estilo resulta ser uno con cualidades sumamente mixtas, híbridas y siempre variables, a las que me referiré como músicas nómadas.

Por eso considero que podemos entender a este movimiento como un devenir de las formas expresivas contemporáneas donde está como protagonista la música. Este nuevo espacio como dicen Guattari y Deleuze “surge en un margen de libertad del código, no indeterminado sino determinado de otra forma... hay constantemente una transcodificación entre los medios, parece, por el contrario, que el territorio se forma al nivel de una cierta descodificación.”⁷⁰ Como complemento a esta argumentación presento las palabras del pensador francés Jean Luc Nancy y dice lo siguiente:

Las crecientes importaciones de referencias exteriores a la música fijada como “clásica”, la sobrevenida del jazz y de sus transformaciones, y luego la llegada del rock y de todos sus avatares hasta sus hibridaciones actuales con músicas “doctas”, y a través de todos esos fenómenos, la transformación mayor de la instrumentación hasta la producción electrónica e informática de los sonidos y el remodelamiento de los esquemas sonoros -timbres, ritmos, escrituras-, éste último, contemporáneo de la creación de un espacio o de una escena sonora mundial cuya naturaleza extraordinariamente entremezclada -popular y refinada, religiosa y profana, antigua y reciente, procedente de todos los continentes a la vez- no tiene un verdadero equivalente en otros dominios. Se ha producido un devenir-música de la sensibilidad y un devenir-mundial de la musicalidad.⁷¹

Estos agenciamientos sonoros que producen apertura social, de grupos y corrientes estéticas, resultan ser una actividad de constante relacionalidad, es decir, al mismo tiempo que nosotros nos comenzamos a agenciar de algún territorio musical y sonoro, el territorio también se apropia

⁶⁹ *Ibid*, p.324

⁷⁰ *Ibid*, p.328

⁷¹ Jean-Luc Nancy, *A la escucha*, p.12

de nosotros, si nos apropiamos de un lenguaje musical, ese lenguaje también se ha de agenciar de nosotros. Músicas que pertenecían a una cultura y territorio específico, se ven afectados, intervenidos y re apropiados por otras sonoridades, valores, perspectivas y espacios para crear un nuevo punto del rizoma sonoro que ahora es global. Por lo cual y como lo enuncia la pensadora Carmen Pardo:

la continuidad territorial que supone lo global son la cara y el revés de un mismo fenómeno: los nexos que las tecnologías tejen con el proceso social, económico y político. A la continuidad de lo sonoro le responde la continuidad de la escucha y ambas acogen en su seno lo que antes constituían polaridades: arte y vida, música culta y popular; escucha atenta y distraída.⁷²

⁷² Carmen Pardo, *La escucha en continuidad*, p.152

IV. Nomadología y rizomas musicales

El concepto de rizoma

Este tipo de agenciamientos también puede entenderse bajo el concepto de rizoma, el cual desde la terminología de los pensadores Gilles Deleuze y Felix Guattari, puede segmentarse en partes infinitas, pero siempre volverá a reconstruirse o a formarse un nuevo conjunto a partir de la segmentación o línea de segmentaridad. Si lo pensamos como una colonia de hormigas, estas “forman un rizoma animal que aunque se destruya en su mayor parte, no cesa de reconstruirse”.⁷³ Y cada que un elemento se separa del rizoma, está trazando una nueva línea de fuga o de ruptura, que se sigue formando parte del rizoma, pero se robustece con nuevos elementos.

Una de las posibilidades del rizoma es que “conecta cualquier punto con otro punto cualquiera... está hecho de direcciones cambiantes. No tiene principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda (...) El rizoma está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización.”⁷⁴ La nueva línea de fuga del rizoma abre a la multiplicidad y la conectividad, esto quiere decir que el rizoma es un complejo relacional. Al darse una línea de fuga en el rizoma se re descubre el cosmos, en la interpretación musical se podría decir que estamos abriendo otras posibilidad es sonoras y mostrando un dinamismo de las formas de expresión.

El movimiento que genera cada uno de los nuevos agenciamientos, reterritorializaciones o líneas de fuga del rizoma en la cultura, podemos entenderlo y abordarlo con el apoyo del concepto del ritornelo, sobre el cual Deleuze y Guattari identifican que por su parte atraviesa por tres aspectos: el caos, la estratificación y la des territorialización.

¿Cómo opera cada uno de estos episodios del ritornelo?

⁷³ G. Deleuze y F. Guattary, *Mil Mesetas*, p. 15

⁷⁴ *Ibid*, p. 25

Para explicar este concepto partiremos del *caos*, es decir que hay una corriente de pensamiento o movimiento que por su reciente aparición resulta imposible de determinar y regular, es algo sobre lo que no podemos articular, predicar ni definir, al contrario, estas tempranas manifestaciones resultan un acontecer natural de ruptura incontenible que refrescan y revitalizan las necesidades discursivas, culturales o espirituales (entre otras) de una sociedad.

El caos es un territorio liso, donde todo se encuentra abierto e ilimitado, lo liso representa en palabras de Deleuze y Guattari: “la variación continua, el desarrollo continuo de la forma, es la fusión de la armonía y la melodía en beneficio de una liberación de valores propiamente rítmicos, el puro trazado de una diagonal a través de la vertical y de la horizontalidad.”⁷⁵ Justamente en donde se dan las líneas de fuga o intrusión sonora, es donde está el devenir.

El *caos* es seguido por la *territorialización*, ésta se da en cuanto el caos se comienza a estabilizar, es decir que ahora ya podemos predicar sobre el fenómeno, podemos hablar de parámetros, coincidencias, estilos, tendencias o capas. El fenómeno que acontece se muestra cada vez más desenredado, cada vez más familiar y reconocible, en música podríamos decir que se va haciendo cada vez más audible. Es decir, dicho fenómeno comienza a tener un centro, se puede empezar a predicar sobre sus particularidades las cuales devienen en un punto de estabilidad y se estratifican, entonces el territorio liso se comienza a estriar o a regular, se comienzan a levantar ciertas barreras estilísticas o de pensamiento.

Una vez que esto sucede, podemos decir que lo que fue aquella nueva corriente emergente, ha cumplido su función como herramienta para la expresividad de la sociedad de su tiempo. Ya no representa cambio, movimiento, ruptura, ni novedad o frescura, sino todo lo contrario, ahora representa la pesadez, lo reaccionario, lo conservador y estático. En esta etapa es cuando hay una necesidad general de salida o de abandono a esas formas debido a que fueron superadas y ahora resultan insuficientes para la sociedad en ese momento y por lo tanto es necesario realizar una des-territorialización por encima de estas formas. En este momento se abre un nuevo caos y se

⁷⁵ *Ibid*, p.487

regresa al primer momento, este movimiento o flujo, es a lo que desde el pensamiento de Deleuze y Guattari podemos entender como el *Ritornelo*.

El objetivo del ritornelo es la libertad que nos permite el abandono del sujeto, es una propuesta por el desprendimiento de lo antropocéntrico, es decir que si el objeto artístico logra disolver el ego, el yo desaparece y ya no hay sujeto sino acontecimiento musical, lo cual amplía la percepción y al desterritorializar se convierte en un arte político. Deleuze y Guattari afirman que: “La música es la operación activa, creadora, que consiste en desterritorializar el ritornelo. Mientras que el ritornelo es esencialmente territorial, territorializante o reterritorializante, la música lo convierte en un contenido desterritorializado para una forma de expresión desterritorializante.”⁷⁶

Esto significa que como intérpretes habremos de desterritorializarnos para poder devenir en sonoridad, cuando devenimos a partir de un elemento del mundo, aquello en lo que devenimos no se queda estático o fijo, sino que deviene con nosotros y se transforma en este devenir múltiple y simultáneo que crea un devenir sonido. En términos de la interpretación musical, no se trata de imitar ni de representar figuras o entidades del mundo externo, hay que llevar nuestra interpenetración hacia donde ya no hay sujeto ni objeto sino un proceso irreversible del tiempo, situarnos en el instante. Deconstruir la estructura musical, del lenguaje y de la escucha.

Esta propuesta filosófica nos brinda una alternativa ante los modos sistemáticos de interpretación, si no hay un modelo cerrado, las posibilidades son infinitas. De acuerdo con Guattari y Deleuze: “El hombre músico se desterritorializa en el pájaro, pero se trata de un pájaro a su vez desterritorializado, transfigurado, un pájaro celeste que no deviene menos que lo que deviene con él.”⁷⁷

Es muy importante mantener en mente que el Ritornelo también involucra una cuestión territorial y de agenciamiento regional. es decir “los modos griegos, los ritmos hindúes, también son

⁷⁶ *Ibid*, p.298

⁷⁷ *Ibid*, p.303

territoriales, provinciales, regionales (...) estos componentes territoriales pueden conectar con otros territorios. Ora se sale del agenciamiento territorial hacia otros agenciamientos, incluso hacia otra parte: inter agenciamiento componentes de paso o incluso de forma.⁷⁸”

Gracias al desglose de estas categorías por parte de éstos dos pensadores franceses, es que podemos comprender y explicar cómo es que en la música van surgiendo nuevos discursos que atañen directamente a los eventos más actuales de su época, ninguna expresión artística carece de una postura crítica, no hay creación artística que pueda sustentarse exclusivamente desde la mera inspiración con fines contemplativos sino que todos los esfuerzos discursivos o narrativos tienen como meta un despertar en la conciencia política de los sujetos que puedan formar parte de la experiencia musical.

La máquina de guerra, el Estado y los nómadas.

Como he mencionado, en la actualidad los modelos heterogéneos en la cultura y en el arte musical, se han ido disolviendo cada vez más y más, aquellos sistemas o instituciones que cumplían la función de legitimar, regir y mediar entre ciertos elementos de nuestro quehacer artístico y cultural, han tenido que abrirse y se han visto forzados a modificar los parámetros y juicios de valor que se habían instaurado en el periodo moderno. Esta tendencia a la homogeneización de una forma de pensamiento o de un habitar tradicional y común, nos ha llevado a institucionalizar expresiones en la cultura y la política. Esto se ve representado en la figura del Estado, el cual de acuerdo con Deleuze y Guattari “se define por la perpetuación o la conservación de los órganos de poder”.⁷⁹

Por su parte el poder político está dividido en dos grandes ejes que se oponen el uno al otro, estos poderes son “antitéticos y complementarios, necesarios el uno para el otro (...) Son los elementos principales para un aparato de Estado que procede Uno-Dos, que distribuye las

⁷⁸ *Ibid*, p.319

⁷⁹ *Ibid*, p.364

distinciones binarias y forma un medio de interioridad. Es una doble articulación que convierte el aparato de Estado en un estrato”.⁸⁰

Como antítesis a la regulación y la estratificación está el concepto de máquina de guerra pues es aquello que difiere del aparato de estado, de las sociedades y pensamientos centralizados: “responde a otras reglas [...] anima una indisciplina fundamental del guerrero, una puesta en tela de juicio de la jerarquía”⁸¹. Si el Estado busca limitar y regular, la máquina de guerra expande, rompe con la estaticidad, con lo fijo y sedentario. Una vez que la máquina de guerra cuestiona, rompe y transforma, el Estado se apropia de ella, se agencia el nuevo producto de la crítica, por lo que éste es un movimiento en espiral de transformaciones que se renueva sin parar.

Este es el mismo recorrido que han seguido todos los movimientos de vanguardia o contracultura en la historia. Aparecen como ruptura y después son absorbidos, regulados e industrializados. Después comienzan a ser vistos con una nueva naturaleza conservadora apartada de su significado primigenio de crítica, movimiento y alternatividad, por lo que una nueva máquina de guerra surgirá desde el pensamiento nómada o de la diferencia para generar movimiento.

¿Cómo podemos comprender más a fondo este concepto y aplicarlo en la música?

La máquina de guerra resulta ser un elemento de “relación sintética con la guerra como suplemento, descubierto y desarrollado contra la forma Estado que trata de destruir”⁸² Y como podremos intuir “Un movimiento artístico, científico ‘ideológico’, puede ser una máquina de guerra potencial, precisamente porque traza un plan de consistencia, una línea de fuga creadora, un espacio liso de desplazamiento, en relación con un *filum*”.⁸³ Por ejemplo: pensemos en Giordano Bruno, al proponer que el cosmos era infinito, ésta propuesta puso en marcha una máquina de guerra cosmológica y teológica.

⁸⁰ *Ibid*, p.360

⁸¹ *Ibid*, p.366

⁸² *Ibid*, p.420

⁸³ *Ibid*, p.422

Por otro lado, en el terreno musical podemos recurrir al caso de John Cage como comenta Edwin Prevost:

Con su pieza silenciosa y sus métodos de construcción de pura casualidad, planteó una serie de provocadoras cuestiones sobre la naturaleza de la música. Nos dio una idea fresca del posible significado y belleza de los sonidos que precisamente se había considerado estaban fuera del territorio musical. Impulsó un cierto tipo de libertad de pensamiento.⁸⁴

En este par de ejemplos, ambos personajes actuaron impulsados por el nomadismo y el pensamiento divergente, Bruno detonó una máquina de guerra con la mirada en las estrellas y Cage activó una máquina de guerra silenciosa. Por otra parte Carmen Pardo comenta que “la música viene a engarzarse con un modo de vida, con una sensibilidad que es la que engendra un sistema económico determinado como es el capitalismo. Se dirá que esto siempre ha sido así, que la música ha sido reflejo de la organización social de un Estado.”⁸⁵

La música y nuestro modo de escucha terminan muchas veces siendo regulados por quienes poseen los medios de difusión, hay toda una maquinaria que “colectiviza la experiencia de un mundo que se transmite por las imágenes sonoras que van desde la voz que enuncia las noticias hasta la música de moda. La radio convence e invoca al oyente a un mundo común, el de la imagen sonora que ella produce.”⁸⁶

⁸⁴ Edwin Prévost, *Improvisación Libre en la Música y Capitalismo: la Resistencia a la Autoridad y el Culto por el Cientificismo y la Celebridad*, p.54

⁸⁵ Carmen Pardo, *La escucha en continuidad*, p.144

⁸⁶ *Ibid*, p.147

O en palabras del compositor Frank Zappa:

Todas las normas que se aplicaban en los viejos tiempos existían porque los que pagaban querían que las ‘canciones’ que estaban comprando ‘sonaran de una forma determinada’. El rey decía: “Te cortaré la cabeza si no suena así”. El papa decía: “Te arrancaré las uñas si no suena así”. El duque o quien fuera podría decirlo de otro modo, pero es lo mismo que hoy. “Tus canciones no saldrán en la radio si no suenan así”. La gente que piensa que la música clásica es algo más elevado que ‘la música de la radio’ debería fijarse en su forma y quien paga. Antiguamente eran este o aquel rey o papa. Hoy en día hay responsables de medios de comunicación, programadores de radio, pinchadiscos y ejecutivos de compañías discográficas: reencarnaciones banales de los capullos que moldearon la música del pasado.⁸⁷

Aunque hay que tener presentes que en los medios de difusión y acceso a la música actuales sigue ocurriendo el mismo fenómeno, ahora quien determina muchas de estas cuestiones puede ser el mismo algoritmo con un enfoque mucho más personalizado hacia la audiencia.

El nomadismo en la música, activando la máquina de guerra

Como quizás ya se pueda intuir, el nomadismo es un concepto que de alguna manera nos permite identificar aquello que expresa a lo siempre cambiante, lo diferente, eso que siempre habita lo alternativo y nunca se encuentra sujeto a otra cosa. Esencialmente los nómadas de acuerdo con Deleuze y Guattari “son una abstracción, una Idea, algo real y no actual (...) los elementos del nomadismo se combinan de hecho con elementos de migración, de itinerancia y de transhumancia (...) que introducen objetos siempre mixtos, o combinaciones de espacio y de composición”⁸⁸ Por lo que como se había mencionado⁸⁹ resulta de alguna manera un concepto

⁸⁷ Frank Zappa, *La verdadera historia de Frank Zappa, memorias/ The real Frank Zappa Book*, p.186

⁸⁸ G. Deleuze y F. Guattari, *Op. Cit.*, p. 420

⁸⁹ *Supra.* p.13

fuertemente vinculado al de la paralogía en Lyotard, ya que nos permite pensar la multiplicidad y la alternatividad desde una perspectiva crítica.

El nomadismo es una postura que libera al sujeto de una experiencia que no debe de ser regulada, utilizando palabras de Carmen Pardo creo que la actividad nómada también es una posibilidad de “ser un centro que no obstruye la experiencia y que no se impone a los otros. Consiste en una referencia a un estadio anterior al del ego que produce la subjetividad desligada de la dualidad sujeto-objeto y a la noción de sujeto en tanto director del gusto, la memoria y las emociones.”⁹⁰

El nomadismo busca habitar siempre en una tábula rasa, en el territorio liso que hay entre los sonidos y el hombre, donde todo está en condición de posibilidad. Según Deleuze y Guattari:

Existe un absoluto nómada como integración local que va de una parte a otra, y que constituye el espacio liso en la sucesión infinita de las conexiones y de los cambios de dirección. Es un absoluto que se confunde con el propio devenir o con el proceso. Es lo obsoleto del paso, que en el arte nómada se confunde con su manifestación. En el arte nómada lo absoluto es local, precisamente porque en él el lugar no está delimitado.⁹¹

Es por esto que bajo el concepto de nomadismo, encuentro una nueva propuesta por un regreso a lo interno, a lo local, a lo tradicional, pero resignificado al lenguaje moderno que se encuentra como dice Prevost en: “otra línea en la vida creativa unida a cultivar y elevar un sentido del ser personal y social.”⁹² Y en algunas de las nuevas formas musicales yace la búsqueda de un objeto artístico amalgamado desde la perspectiva estético política, donde hay un fuerte llamado subversivo frente a la hegemonía de la cultura y de la misma industria, en este caso la música contemporánea está regresando al mundo y resignificándolo desde un collage con elementos

⁹⁰ Carmen Pardo, *La escucha oblicua*, p.44

⁹¹ G. Deleuze y F. Guattari, *Mil Mesetas*, p.501

⁹² Edwin Prévost, *Improvisación Libre en la Música y Capitalismo: la Resistencia a la Autoridad y el Culto por el Cientificismo y la Celebridad*, Arteleku-Ruido y Capitalismo, p. 51

glocales⁹³. Como dijo Gregory Ulmer: “Tomar un cierto número de elementos de obras, objetos mensajes preexistentes e integrarlos en una nueva creación a fin de producir una totalidad original que manifiesta rupturas de diversas clases.”⁹⁴

El collage desde la literatura, puede comprenderse como lo expone W. Benjamin, donde “consistía en abandonar el libro convencional en favor del ensayo, incompleto, disgresivo, sin prueba o conclusión, en el que se pudieran yuxtaponer fragmentos, detalles minuciosos (<<primeros planos>>) tomados de cada nivel del mundo contemporáneo.”⁹⁵ La importancia del collage posibilita el hecho de que puedan existir este tipo de hibridaciones o enlaces sonoros, que insisto, buscan alejarse de la autoexotización y la reafirmación de una cultura dominante, el collage no es representación como lo era en el modernismo y tampoco es como afirma Ulmer: “una idea arbitraria de la idea que retrata, sino la expresión del fundamento material de esa idea.”⁹⁶ A este proceso Brecht lo define como el arte de la interrupción y “la interrupción es uno de los métodos fundamentales en toda producción de formas.”⁹⁷

Uno de los grandes músicos representantes de la postura posmodernista de ruptura fue John Cage, y siguiendo Ulmer respecto a Cage dice lo siguiente:

la música debería ser una especie de investigación, una exploración de la lógica de los materiales que en el caso de Cage se amplió para incluir no sólo los materiales de la música sino cuanto hay en los mundos natural y cultural: <<el arte cambia porque las

⁹³ Glocalización: Es un concepto que retomo de la musicóloga Ana María Ochoa, el cual se refiere al flujo de diferentes tipos de música que estaban arraigados a un territorio, pero que ahora se han ido movilizandando alrededor del mundo con la llegada de las nuevas tecnologías.

⁹⁴ Hal Foster/Gregory Ulmer, *La posmodernidad / El objeto de la poscrítica*. p.127

⁹⁵ *Ibid*, p.145

⁹⁶ *Ibid*, p.146

⁹⁷ *Ibid*, p.146

ciencias cambian; los cambios en la ciencia dan a los artistas diferentes comprensiones de como funciona la naturaleza>>.98

Desde esta perspectiva, se está posibilitando otro tipo de escucha, como también lo dijo en su momento el músico norteamericano Frank Zappa “Cualquier cosa puede ser música, pero no pasa a ser música hasta que alguien quiere que lo sea y el público que lo escucha decide percibirlo como música. La mayoría de la gente no sabe manejar ese tipo de abstracción, o no quiere hacerlo”99. En palabras de Carmen Pardo: “los sonidos que componen el paisaje sonoro de eso que llamamos mundo en que los escuchamos, son hoy, síntomas privilegiados de la deriva en la que hombres, sonidos y máquinas se multiplican por doquier.”100

Actualmente las instituciones u organismos que legitiman las expresiones culturales, se encuentran ante una crisis y en un estado de descomposición de lo que para ellos representa o significa la tradición, esto debido al intento por sedimentarla y diseccionarla, como dice Ulmer:

Todo en nuestra cultura bildofódica, en nuestra política enciclopédica, en nuestras telecomunicaciones de todas clases, en nuestro archivo telemáticometafísico, en nuestra biblioteca, por ejemplo en la maravillosa Bodelain, todo está construido sobre la carta protocolaria de un axioma, que uno podría demostrar, exhibir en una tarjeta postal, naturalmente, tan simple, elemental, breve y estereotipado es... el orden rígido de una secuencia irreversible.101

Como el lector se habrá dado cuenta, nos hemos reencontrado con el tema del metarrelato, donde parece que las obras musicales ya no soportan ser tan monumentales, ciertos elementos que las caracterizan se agotan y entenderlas desde el sentido formalista las encasilla y las lleva a un

98 *Ibid*, p.152

99 Frank Zappa, *La verdadera historia de Frank Zappa, memorias/ The real Frank Zappa Book*, p.141

100 Carmen Pardo, *La escucha en continuidad*, p.157

101 Hal Foster/Gregory Ulmer, *La posmodernidad / El objeto de la poscrítica*. p.160

límite del cual es difícil lograr desvincularlas. Las obras requieren también de una escucha más liviana, operar desde algo diferente: el movimiento, el nomadismo. Tienen que ser ligeras, ágiles, raudas y activas para viajar grandes distancias en nuestro nuevo mundo interrelacionado. Por lo que enfatizo en que debemos de actualizar y recontextualizar nuestros modos de escucha constantemente.

El oído nómada y las rutas de los nuevos intérpretes

¿Qué tiene que hacer la vanguardia musical para conmover a una audiencia y a sí misma?

Tal parece que ya no se puede hacer mucho desde el lado extravagante, ruidoso y estridente para impactar o sorprender a una sociedad presa de bombardeos por los grandes difusores de contenido audiovisual. Está claro que somos una generación saturada de impulsos sensoriales que cada vez exige sensaciones mucho más intensas para poder sentir. Según Prevost: “Esta actividad [para volver a activar el sentir] consiste en estrategias de distanciamiento: por ejemplo, la atonalidad, los mecanismos de azar, la utilización de nuevas tecnologías para crear sonidos, hacer nuevos sonidos con viejos instrumentos. Estas acciones están destinadas a perturbar el equilibrio perceptivo, cultural y algunas veces, social.”¹⁰²

Pero tampoco hay que olvidar que los mecanismos culturales y de mercado tienden a la enajenación y estas propuestas se van interiorizando dentro de la cultura y ciertas actividades musicales disruptivas, de alguna manera van perdiendo aquel potencial liberador para ser utilizadas como una máquina de guerra a favor de la misma industria, de acuerdo con Paul Valery:

El hombre moderno, extenuado por la enormidad de sus medios técnicos, está igualmente empobrecido por el exceso de riquezas. El mecanismo de donaciones y legados -la continuidad de producción y adquisición- junto con esta otra causa de crecimiento que tiene que ver con las variaciones de moda y gusto, con la vuelta del gusto a obras que se

¹⁰² Edwin Prévost, *Op. Cit.*, p.50

habían desdeñado [world music y el folclore], contribuyen sin descanso a la acumulación de un capital excesivo y, por tanto, inutilizable.¹⁰³

Es decir, lo que surgió como un movimiento de pensamiento revolucionario en torno a la percepción de la música, algunas veces se retuerce hacia una sedentarización o territorialización por parte de las instituciones y el personal docente que se encargan de formar a los músicos profesionales. Resultando que desde las mismas instituciones se aborde el estudio de las obras de arte como objetos al servicio de una mera reproductibilidad técnica, por lo que la máquina de guerra estaría operando en un sentido contrario y enajenante.

Volviendo a las palabras de Prevost: “Lo que parece haber ocurrido es que en ciertos contextos y para parte de la audiencia, la disonancia y la dislocación se han convertido en experiencias tolerables”.¹⁰⁴ Toda esta reproducción excesiva desde la enajenada tradición inconsciente “sustituye la [experiencia sonora] por sus hipótesis, y la presencia de la maravilla por su prodigiosa memoria; y añade al inmenso museo una biblioteca ilimitada. Venus vuelta documento”.¹⁰⁵

Por tanto el tipo de música de vanguardia que se mueve fuera de los grandes circuitos comerciales y que inclusive dentro de la misma academia es poco valorada y escuchada, es la que habremos de revisar, explorar, cuestionar y debatir a cerca de ella, es decir, es una música que expresa valores distintos a los que son apreciados dentro del sistema político institucional como el sistema de escucha dentro de las escuelas. Los intérpretes debemos de buscar y proponer obras con actitudes y sonoridades que representan una escucha descentralizada, una comunidad nómada en la que yo encuentro un gran aporte artístico y estético para el discurso de la guitarra de concierto.

¹⁰³ Paul Valery, *Piezas sobre arte*, p.139

¹⁰⁴ Prévost, *Op. Cit.*, p.49

¹⁰⁵ Paul Valery, *Op. Cit.*, p.139

Estas nuevas propuestas musicales, ignoran y no siguen los valores negativos que se infiltran en los repertorios guitarrísticos ya tradicionales como lo son la competencia y heterogeneidad de interpretación, que adicionalmente siguen separando al intérprete de una audiencia en lugar de buscar un puente desde la experiencia musical compartida. Uno de los factores más importantes que hay que mantener presentes como bien mencionó Zappa es:

En el juego de la nueva música, todo el mundo tiene que correr riesgos. El director se arriesga, los músicos se arriesgan, el público se arriesga [...] Antes de decidir si le gusta o no una pieza, el público debe de escucharla. Antes de escucharla debe de saber que existe. Para que exista de una forma audible (no sólo sobre el papel), tiene que interpretarse. Para que un público amplio pueda experimentarla, la actuación debe grabarse, publicarse, distribuirse y ponerse a la venta [...] Si queremos desarrollar cualquier tipo de cultura musical que valga la pena para generaciones futuras de Estados Unidos, tenemos que revisar el sistema que determina cómo se hacen las cosas, por qué se hacen, con qué frecuencia se hacen y quienes son los encargados de hacerlas.¹⁰⁶

El intérprete contemporáneo también forma parte de este juego de relaciones entre lo nómada y lo sedentario, pero generalmente se encuentra absorto en el desentendimiento de su entorno social, lo cual impide la edificación hacia nuevos horizontes de sentido y de experimentación musical colectiva, como si se negara a explorar nuevas posibilidades de hacer música, se aferra a un repertorio ya validado, sobre interpretado y sonoramente quizás hasta agotado. Por eso es la importancia del nomadismo en la interpretación.

El intérprete tiene que relacionarse con un todo y dejar de cargar con las estructuras de opinión o del quehacer musical que hemos internalizado a lo largo de nuestra formación profesional, el artista debe de estar abierto y alerta como dice Mattin:

¹⁰⁶ Frank Zappa, *La verdadera historia de Frank Zappa, Memorias*, p.197

la cultura, la creatividad y la comunicación se están convirtiendo en las herramientas del capitalismo cognitivo, hay que sospechar de vías en las que las prácticas culturales pueden ser explotadas por parte del capital. Debido a eso, debemos cuestionar constantemente nuestros motivos, nuestro modo operandi y su relación con las condiciones en las que estamos inmersos para evitar su recuperación por parte de un sistema que va a producir muros ideológicos en torno a nosotros.¹⁰⁷

Debemos de ser ambiciosos por crear una práctica musical diferente, como dice Mathieu Saladin: “la necesidad de desarrollar una música personal en reacción a las normas musicales ya existentes, consideradas estériles y opresivas”¹⁰⁸ no fue exclusivo para los músicos que realizan improvisación libre sino también para los jóvenes compositores de la guitarra clásica de concierto, ya que ambos como dice Mattin “insisten en vincular explícitamente la persecución de una música personal con motivaciones que escapan del ámbito musical”¹⁰⁹ lo cual está vinculado a normas que determinan nuestra vida cotidiana.

La libertad creativa por parte de los compositores y la libertad que gozan los intérpretes contemporáneos para elegir las obras que conforman sus programas de concierto, debe de sustentarse o al menos expresar clara y conscientemente una postura ética y política por parte de los intérpretes. Sumado a esto Saladin comenta que:

Las consecuencias directas de esta normalización [la normalización u homogeneización llevada a cabo por la industria cultural] son la supresión de cualquier subjetivación posible y la supresión o, al menos, el confinamiento en un gueto, de una lógica del arte consistente en la enunciación de la diferencia (...) debemos subrayar que una práctica diferente no puede ser puramente heterogénea. Con las críticas y las alternativas concretas que crean, los músicos conforman en su interpretación nudos, tanto precarios

¹⁰⁷ Mattin, *Volverse frágil*, Arteleku- Ruido y Capitalismo, p.25

¹⁰⁸ Mathieu Saladin, Puntos de resistencia y crítica. Comentario obre la práctica musical y algunas transformaciones económicas, Arteleku-Ruido y Capitalismo, p.150

¹⁰⁹ *Ibid*, p.151

como temporales, que crearán discrepancia, nudos que Foucault denomina *puntos de resistencia*.¹¹⁰

Las nuevas propuestas compositivas para la guitarra de concierto posibilitan que los músicos puedan des territorializar la interpretación, así como sus propios procesos creativos con la finalidad de poder enunciar alguna diferencia realizando un cuestionamiento a lo establecido y abren un universo de posibilidades a la ya conocida sonoridad de la guitarra de concierto. Puesto que la crítica artística que estoy señalando trata de dirigirse a “la opresión y la dominación por medio de la normalización y la fetichización.”¹¹¹ La crítica artística nos permite demandar mucha más libertad, independencia, comenzar a derribar las jerarquías que el capitalismo ha infiltrado en nuestro sector profesional y concordando con Saladin podemos postular:

Un orden nuevo de normas de valoración en el que la autoestima adecuada al espíritu nuevo se centra, principalmente, en la capacidad de adaptarse fácilmente, en la distancia respecto de la repetición, en la técnica para generar confianza y para activar conexiones temporales en un mundo extendido, a partir de entonces, como una red y, de este modo, en el fomento de la movilidad y la flexibilidad.¹¹²

La separación entre los mundos culturales y musicales cada vez es mucho más tenue, lo que posibilita una transferencia de conocimientos y saberes, así como la hibridación recíproca. Debemos de “aprender el contexto histórico de una práctica [en este caso el de las prácticas musicales contemporáneas] con el fin de considerar su posible significado crítico.”¹¹³ Pero hay que tener una cosa sumamente clara, la dimensión política de la música y la dimensión crítica de la misma, “ni reside en el compromiso político de los improvisadores, ni en sus declaraciones de

¹¹⁰ *Ibid*, pp.153,154.

¹¹¹ *Ibid*, p.159

¹¹² *Ibid*, p.160

¹¹³ *Ibid*, p.161

intenciones, sino que se revela a través de la estética que implica su práctica.”¹¹⁴ El escenario y el performance es el único lugar donde todo esto tiene sentido.

De acuerdo con Guattari y Deleuze “Lo posible no pre-existe, es creado por el acontecimiento. Es cuestión de vida. El acontecimiento crea una existencia nueva, produce una subjetividad nueva (relaciones nuevas con el cuerpo, con el tiempo, la sexualidad, los alrededores inmediatos, la cultura, el trabajo).”¹¹⁵ Respecto al repertorio emergente o corriente compositiva en la guitarra de concierto: el arte de su actual valor también radica en su ausencia de categorización como si contuviera un espíritu nómada que por el momento escapa a una definición concreta. Estas expresiones musicalmente innovadoras para la guitarra de concierto, me parece que se refieren “al encuentro imperdible de diferencias que contribuyen al cuestionamiento de divisiones estéticas establecidas.”¹¹⁶

¹¹⁴ *Ibid*, p.163

¹¹⁵ Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*, textes et entretiens 1975-1995, Paris: Minuit, 2003, p.216

¹¹⁶ Mathieu Saladin, *Op. Cit.*, p.163

V. El repertorio nómada

Como síntesis a éste proceso reflexivo en torno a la des-automatización de la escucha, a los movimientos políticos que subyacen en la música y como prueba de que los intérpretes somos los responsables de establecer nuevos canales de comunicación con las audiencias así como de la creación de propuestas musicales críticas y actualizadas desde la guitarra, presento la siguiente sección que corresponde a un repertorio puntual que es resultado del vínculo entre el ejercicio de la filosofía y la interpretación musical.

La música que presento a continuación, pertenece a un tipo de corriente estilística o compositiva característica de nuestra contemporaneidad pero que todavía no tiene ningún nombre o categoría definida dentro de la música para guitarra por el cual nos podamos referir a ésta manifestación artística. Este repertorio nos dirige hacia otras posibilidades sonoras, así como hacia otras prácticas de interpretación y de una posible nueva línea en la enseñanza instrumental y reflexión en torno a la guitarra moderna.

Este repertorio posibilita aglutinar otras experiencias de escucha y de interpretación, son materiales que comienzan a operar con una lógica distinta a la tradicional puesto que incorporan distintos recursos expresivos y contienen una hibridación estilística que apunta hacia otras cualidades tímbricas y sonoras que interpelan las sensaciones del sujeto y no hacia algo que se limite a una representación conceptual.

Los materiales que a continuación presento, son obras de reciente composición por parte de compositores de diferentes partes del mundo, esta corriente expresiva en la guitarra de concierto representa un proceso abierto y de apertura interpretativa, las obras tienen una naturaleza siempre cambiante, en condición de posibilidad y movimiento, lo cual considero es una contrapropuesta hacia las actitudes sedimentarias o territorializantes respecto a lo que ocurre con otro tipo de prácticas musicales. Aclaro que no estoy haciendo una crítica a los repertorios tradicionales, sino hacia las cerradas prácticas interpretativas que se suelen realizar en torno a ellos.

Esta música es una máquina de guerra que nos puede auxiliar para repensar y cuestionarnos la forma y la flexibilidad en la que nos aproximamos a los materiales musicales que forman parte de una cultura ya validada estandarizada y algunas veces hasta cerrada. Sumado a esto y a las posibilidades de vinculación política y crítica con los conceptos filosóficos propuestos por Deleuze y Guattari expuestos en este trabajo, es que decidí referirme a éste repertorio como Músicas Nómadas.

A continuación presento algunas de las obras que considero más significativas dentro de mi propuesta de programa, con la finalidad de analizar el carácter nómada de cada una de ellas.

Köyde Sabbah (Kaya) , Jarabi (Gripper- Diabaté), Buddah's Smile (Domeniconi), Sonata I (Ourkouzounov), Granadillo del desierto(Alvírez).

Köyde Sabbah - Celil Refik Kaya ¿Qué exige cada obra en la interpretación y en la escucha?

Köyde Sabbah - El camino al *tarab* y la creación de una atmósfera sonora



Cinuçen Tanrikorur tocando un Oud.
(1938-2000)

Comienzo por la obra del músico turco Celil Refik Kaya, titulada *Köyde Sabbah* que se traduce al español como *Amanecer en la villa*. La obra dibuja un amanecer que todavía mantiene un vínculo con el misterio de los últimos instantes de oscuridad y la idea de la temperatura aumentando con los primeros rayos crepusculares del sol puede ser asociada sonoramente justo en el momento en el que el *Hane*¹¹⁷ principal aparece.

Tradicionalmente esta obra fue escrita para interpretarse en el oud¹¹⁸ por el compositor turco Cinuçen Tanrikorur¹¹⁹.

Como punto de partida quiero comentar que la obra utiliza una *scordatura* que varía la afinación de la guitarra en 3 cuerdas dejando una afinación abierta sobre la cual se pueden mantener notas pedal en el bajo y así poder jugar con las voces agudas dentro del *Taksim*¹²⁰.

El sistema de afinación en esta obra permite crear intervalos de cuartas y quintas sumadas a un contrapunto libre para lograr mantener una textura similar a la del oud. También algunas de las

¹¹⁷ *Hane* es la palabra que determina el tema o motivo principal en la música turca.

¹¹⁸ Antiguo instrumento musical turco de cuerda pulsada que no posee trastes.

¹¹⁹ Fue un maestro de oud y prolífico compositor de música clásica turca, también fue musicólogo y periodista musical. El trabajó como director del departamento de música turca en la estación de radio de Ankara y era docente en la Universidad de Selçuk. Compuso mas de 500 piezas instrumentales y vocales, por lo que es reconocido como uno de los grandes compositores turcos contemporáneos en la tradición clásica. El también creó un nuevo modo, Makam edd-i saba, el cual demuestra en una suite clásica (*Fasil*) de seis piezas.

¹²⁰ *Taksim* significa improvisación. Generalmente se realiza antes de las obras o canciones instrumentales para presentar el *makam* (modo) de la pieza en la tradición clásica de la música turca.

características generales del *makam*¹²¹ pueden ser expuestas en la improvisación del intérprete. En la música oriental, hay un término llamado *tarab*, el cual en palabras de Kamal Cumsille:

[El *tarab*] no es una expresión individual, es siempre una sensación común, es la más pura expresión del sentido común. Es el juicio estético de la música en potencia, pone en conexión al músico y a la audiencia a través de una imaginación en común que se produce en un ambiente que ha evocado ciertas sensaciones, de manera que el músico más valorado de acuerdo a la noción de *tarab*, no es aquel que hace una mejor *performance*, sino precisamente aquel que produce una sensación en el público por lo que evoca, lo que hace imaginar, más que por lo que él mismo muestra. La música árabe por ello tiene su núcleo en la improvisación, tanto en el *taqsim* –la improvisación instrumental– como en el *mawwal* –improvisación con la voz.¹²²

Esta improvisación tradicionalmente se puede aprender en la relación de un maestro y su alumno, es muy importante que para el desarrollo del *Taksim*, el alumno primero imite al maestro para que después pueda imprimir su propio carácter. La estructura de la obra está escrita como una monofonía sin ornamentos y después con ornamentación, la cual se hace de acuerdo a los parámetros de la tradición de música clásica turca. Una vez que se ha finalizado el *Taksim* aparecen las secciones temáticas o *Hane* que conformarán el tema principal, el cual posee una rítmica mucho más definida y será la que progresivamente se irá saturando con los ornamentos.

¹²¹ Los *makam* son modos musicales con fórmulas melódicas y patrones rítmicos determinados que se utilizan en la música clásica y tradicional turca. Cada *makam* posee una estructura interválica específica.

¹²² Kamal Cumsille, Los árabes, la música y la política, p.19

Taksim ♩=50
freely
 12

① = E
 ② = B
 ③ = F#
 ④ = D
 ⑤ = F#
 ⑥ = B

The musical score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 12/8 time signature. It includes a tempo marking of ♩=50 and the instruction 'freely'. The piece starts with a half rest followed by a quarter rest, then a series of eighth notes with various fingerings (6, 5, 4, 3, 2, 1) and dynamics (p, f, p). The second staff continues with eighth notes, including a trill (l.v.) and a dynamic marking of mp. The third staff features a melodic line with a dynamic marking of mp and includes a 5-measure rest.

Fragmento del *taksim* donde podemos observar una indicación de tempo libre con una división de compás a cero pero con una estructura rítmica definida.

Después de la sección correspondiente al *Taksim* aparecerá la primer variación o *Teslim* y después de cada *Hane* (variación) debemos de volver al *Teslim*. En occidente podemos asociar a esta forma de estructuración de los materiales musicales con la forma rondó, a esta forma instrumental se le llama *Saz Semaisi* y la estructura sería la siguiente:



Ejemplo de tema y sus variaciones
<https://youtu.be/fsdOffnrzlg>

Taksim → Teslim → Hane 1 → Teslim → Hane 2 →
 Teslim → Hane 3 → Teslim → Hane 4 → TeslimFinal.

Adicionalmente debemos de utilizar cuartos de tono en algunas notas, aumentándolas 40 cents. Para esta obra solo se aumentará un cuarto de tono al Do. De acuerdo con Celil Refik Kaya, la mejor forma de aprender estas variantes microtonales es escuchando grabaciones de música tradicional turca.

Como podemos observar, para el aprendizaje del *Taksim* y la sensibilidad a los microtonos hay una disposición diferente a la enseñanza de la música y el performance, puesto que debemos de recurrir al oído y a las sensaciones del cuerpo para interiorizar elementos fundamentales de la música, los cuales no se consideran tan esenciales en la enseñanza de la música profesional en occidente.

Por otra parte *Köyde Sabbah* está escrita en el *makam* Hüseyini. Este *makam* originalmente inicia en la nota La, pero debido a la transcripción a la guitarra se hace una transportación a un Si, por lo tanto el Si será la tónica y el Fa# la dominante del *makam*. Tanrikorur ilustra una villa tuca con el efecto folklórico del Hüseyini y a pesar de que la obra inicialmente fue escrita para oud, éste a su vez trata de imitar al *bağlama*.¹²³



¹²³ Es un laúd turco característico de la música tradicional de Anatolia. En la fotografía Âşık Veysel, famoso juglar y poeta turco tocando un *bağlama*. <https://www.salakfilozof.com/asik-veysel-satiroglu-2/> [En línea]

Lo mencionado respecto al *bağlama* se puede comprobar en la sección 4 del *Hane*, debido a que el rasgueado hace alusión a la técnica de rasgueo del *bağlama*:



Por lo que no es un tipo de rasgueo cien por ciento guitarrístico y esta idea se reafirma al momento de interpretarlo ya que se tiene que hacer uso de uno solo dedo para poder resaltar la melodía y distinguirla de la sección armónica.



Ejemplo de rasgueos provenientes del bağlama
<https://youtu.be/5uqVU4A06FE>

Por otra parte, las indicaciones de tempo principales de la obra son *freely* y *freer* con algunas sugerencias de color como *ponticello* o *tasto* y esbozos de sensaciones como *mysterious* para poder crear las envolventes en la parte introductoria de la obra.

Otra cuestión interesante es el uso de las *acciaccaturas* que se articulan muy diferente a los de la manera clásica occidental de la guitarra de concierto, pero que dotan de gran significado dentro del estilo a las melodías de Anatolia, el ataque debe de ser más suave y casi al medio del traste para producir un efecto de apagado o de ligadura muy débil (*Çarpma*).

Para poder incorporar este tipo de ataque tuve que recurrir a Tolgahan Çoğlu guitarrista y maestro turco que fue el primero en grabar formalmente esta obra en el año 2021 y a Tony Italia amigo norteamericano con el que he trabajado anteriormente y que a su vez es estudiante de guitarra microtonal con Tolgahan en Turquía. Gracias al apoyo de Tony pude conocer algunas de éstas particularidades de primera mano. En el siguiente enlace se encuentra un ejemplo de las diferentes articulaciones de esas *acciacaturas* que dentro del estilo de la música turca se llaman *Çarpma*:



Ejemplo a ornamentaciones “Çarpma”
<https://youtu.be/j4DZiqLwrG8>

¿Cómo evocar el *tarab* en la interpretación de ésta obra? “El *tarab* es siempre una experiencia límite y en colectivo, es un instante de éxtasis verdadero, y es verdadero en el sentido en que su asidero no es subjetivo, tampoco objetivo, sino común.”¹²⁴ Desde mi experiencia al trabajar e interpretar la obra respecto al *Taksim*, éste se tiene que sentir y generar desde las respiraciones, para poder sostener la tensión de la frase hasta terminar cada uno de los gestos.

¹²⁴ Kamal Cumsille, *Los árabes la música y la política*, p.21

La siguiente sección escrita que a continuación presento, es mucho más descriptiva y sumamente subjetiva de mi proceso y trabajo creativo, por lo que advierto al lector que quizás encontrará un cambio en mi redacción por una escritura libre para poder tratar de narrar de la manera más fluida a lo que ocurre perceptualmente desde el punto de vista del intérprete. Algunas de las ideas se irán complementando con ejemplos o breves fragmentos audiovisuales por lo que pido de favor al lector no omitir la revisión de cada uno de los enlaces antes de seguir con la lectura, ya que la escritura presenta ciertas limitaciones de acceso al mundo de la expresividad sonora y el video forma parte de mi argumentación.

El sentir interpretativo del *taksim*:

¡Silencio!... respiración. No hay prisa para el desarrollo del *taksim*, necesito abrir mi propio tiempo. Antes de empezar a tocar la primera nota tengo que sentir las manos y la temperatura del espacio para crear la atmósfera, la primer nota en armónico del traste doce en un Si grave, debe de ser atacada con la uña del pulgar de mano derecha cerca al punte de la guitarra para obtener un tono nítido, liso y brillante. Después de activar el armónico, el movimiento ligero de apertura de ambos brazos contribuye también a la apertura del sonido de la guitarra para que la tapa vibre sin ninguna interferencia.

La nota pedal que es la fundamental de la obra se debe de extender gentilmente por el espacio y se reafirma con una repetición de un Sí una octava más aguda sobre la cuerda cinco para después volver a un bajo en sexta cuerda pero atacado a la altura de los trastes para dotar de un cuerpo más robusto a la nota.

La siguiente frase comienza reafirmando la nota fundamental a partir de un gesto típico de la música turca, haciendo un bordado entre la sexta y la séptima para regresar a la tónica seguida de un bordado descendente ahora entre la tercera y la segunda con unas *acciacaturas* hacia la cuarta y la quinta. En esta frase es posible empujar hacia adelante o acelerar el flujo rítmico acompañado de un *crescendo* que anuncia nuevamente el reposo o caída a la nota fundamental.



Ejemplo de desarrollo del Taksim
<https://youtu.be/vDlXym7eypl>

El movimiento de la frase se puede seguir impulsando hacia adelante hasta el uso de las cuerdas al aire al final del segundo sistema para evidenciar una primer apertura armónica, la cual mejora sonoramente si se hace un cambio de timbre (atacar más cerca al puente) para que este pequeño arpeggio se ataque con menos fuerza, tenga menos volumen pero mucho más brillo.

Estas decisiones interpretativas están pensadas para la creación de una atmósfera sumamente envolvente y etérea. Por lo que el movimiento del cuerpo en un principio debe de ser muy medurado ya que gestos excesivos o bruscos pueden romper con la atmósfera que se busca generar.

La tensión del cuerpo debe de ser sumamente flexible y ajustarse al movimiento de las frases, si las figuras rítmicas aceleran se puede atacar con mayor intensidad y la tensión del rostro, las manos, el pecho y el cuello aumentan conforme al flujo sonoro. Se deben de buscar momentos de relajación en los puntos climáticos de las frases que justamente aparecen en largas notas con la dominante (Fa#) y la tónica (Si) Así como cambios de color, textura o temperatura que se logran con diferentes intensidades y ataques de la mano derecha. Cada que termina una frase el intérprete puede aprovechar los bajos en la fundamental para reconfigurar la intención antecedente y poderla vincular con las siguientes frases, que adicionalmente van en aumento de altura y de velocidad.

Orgánicamente las frases se van haciendo más extensas, por lo que el cuerpo también debe de integrar y conservar las tensiones para que el gesto musical pueda permanecer suspendido, flotando o mejor dicho resonando en el espacio sin que decaiga el movimiento melódico. Como contraste podemos observar la frase inicial que consta solo de 3 notas, contrapuesta con la última frase del *Taksim* que comprende 3 sistemas con *acciaccaturas*, ligados, microtonos y un rango melódico de casi 2 octavas.

Ejemplo de la última frase del taksim

Después de varios ciclos, parece como si la improvisación pudiera seguir desarrollándose como un juego de contrapunto monotemático sin un tempo definido. Pero es justo cuando debemos de romper la textura envolvente que generamos en el *Taksim* para presentar de manera decisiva el *Hane* con una estructura rítmica precisa y un pulso bien marcado.

Comienzo del *Hane*:

Antes del *Teslim* hay que hacer una discreta pero fuerte respiración (inhalar) para que el gesto energético acompañado por el torso erguido y presionando el diafragma puedan dotar a las manos de la energía que necesitan para proyectar el sonido ya no en envolvente sino dirigiéndolo hacia una sola dirección: adelante y mucho más articulada. El flujo de la frase no puede descansar sino hasta el final del *Teslim*, el cual cierra con una serie de ornamentos en torno a la fundamental y también se hace uso del cuarto de tono.



Ejemplo de *Teslim* <https://youtu.be/fsdOffnrzlg>

Bien es verdad que el modo menor, en virtud de la naturaleza de sus intervalos y de la menor estabilidad de sus acordes, confiere a la música tonal un carácter fugaz, huidizo, descentrado. Pero también tiene la ambigüedad de estar sometido a operaciones que lo inscriben en el modelo o patrón mayor, aunque haciendo valer, sin embargo, una cierta potencia modal irreductible a la tonalidad, como si la música viajase y recogiese todos los resurgimientos, fantasmas de Oriente, parajes imaginarios, todo tipo de tradiciones. Es más, el temperamento, el cromatismo temperado, presenta otra ambigüedad: la de extender la acción del centro a los tonos más alejados, pero también preparar la descomposición del principio central, sustituir las formas centradas por el desarrollo continuo de una forma que no cesa de disolverse o de transformarse.¹²⁵

¹²⁵ Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil Mesetas*, p. 99

Jarabi - Derek Gripper Toumani Diabaté. ¿Una misma obra que siempre suena diferente?

Jarabi significa pasión, pasión pero en el sentido de un amor o corazón roto que no se cura y que te obliga a ir con un médico especial para poder tratarlo, cada músico debe de hacer su propio *Jarabi*.

Esta obra es un gran representante de la música de Mahli, Sudáfrica. Y aunque sus versiones son inagotables, quizás la más reconocida es la del juglar Toumani Diabaté. La obra originalmente se toca en la *Kora*, que es un tipo de arpa / laúd africano hecha con una calabaza y una cubierta de cuero para cerrar la caja de resonancia. Ésta se ejecuta con los pulgares y los índices, de esta manera se realizan los ciclos improvisatorios sobre una base rítmica que la caracteriza.



Manos sobre Kora¹²⁶



Kora - Imagen lateral¹²⁷

Los ciclos improvisatorios se dan sobre *ostinatos*, que en éste estilo se llaman *Kumbeng* o *Kumbengos*, en el caso del *Jarabi*, el *kumbengo* se hace únicamente sobre dos acordes (Si y Do#) dentro del modo dórico con el *Si* como nota fundamental: *Si, Fa#, Si. y Do#, Fa#, Do*. El *Kumbengo* se realiza con un swing que no está escrito como tal en las partituras o tablaturas, sino que se aprende, de forma similar al Taksim, a partir de la imitación al maestro, cada ciclo se hace 2 veces y se puede repetir cuantas veces el intérprete lo desee.

¹²⁶ Imagen obtenida de: kora-music.com [En línea]

¹²⁷ Imagen obtenida de: <https://www.adaptatrap.co.uk> [En línea]

Por su parte, como instrumentistas debemos de priorizar el hecho de que el intérprete pueda calibrar cada acontecimiento sonoro, potenciando una originalidad de ejecución del objeto musical y siempre haciendo una referencia a su propio estilo de interpretación. Siguiendo palabras de Pierre Schaeffer: “Esto ocurre gracias a una maravillosa ambivalencia de cada ser sonoro, que debe ser necesariamente entendido como algo que, respondiendo a valores fijos, es susceptible también de sufrir infinitas variaciones de una nota a otra, de una ejecución a otra y que no es otra cosa que el juego de la musicalidad y la sonoridad.”¹²⁸

Lo importante en el *Jarabi* es el fluir de cada interpretación bajo una misma estructura armónica, por lo que si existiese una versión del *Jarabi* ésta ha de ser pensada desde la base armónica pero con las melodías siempre abiertas al cambio y al sentir del intérprete, cada *Jarabi* es y debe de ser distinto, esto es un concepto que varía mucho al de la percepción de la música occidental ya que nosotros tendemos a buscar una misma versión constantemente o un apego a un original, a la repetición cuasi mimética de los eventos o formas musicales donde siempre se trata de hacer una interpretación de una sola manera y por una única vía del sentir. De acuerdo con Guattari y Deleuze:

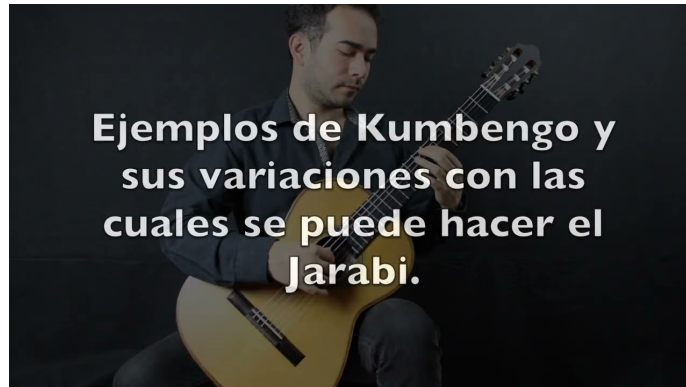
En Oriente, los componentes están mucho más fragmentados, separados, lo que supone una gran forma inmutable, para lograr mantenerlas juntas: las formaciones despóticas, asiáticas o africanas, estarán sacudidas por constantes revueltas, secesiones, cambios dinásticos, pero que no afectan a la inmutabilidad de la forma. Por el contrario, la complejidad de los componentes hace posible en Occidente trans-formaciones de la forma-Estado mediante revoluciones.¹²⁹

Las posibilidades creativas de esta perspectiva musical, abren incontables rutas creativas en la interpretación. Partir de la creación en tiempo real le otorga nuevas responsabilidades al intérprete, adicionalmente esto mismo lo hace volver a escuchar su cuerpo y la forma en la que puede configurar una frase o idea musical. La situación del instrumentista es la de fabricar en el

¹²⁸ Pierre Schaeffer, Tratado de los objetos musicales, p. 38

¹²⁹ Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil Mesetas*, p. 389

instante lo que se oye, si lo pensamos desde una percepción meramente acusmática, siguiendo de nuevo a Schaeffer: “se olvidan los indicios y valores en beneficio de una percepción global <<de conjunto>>, inhabitual, pero, sin embargo, irrefutable porque al haber descuidado voluntariamente la procedencia del sonido, se percibe el objeto sonoro.”¹³⁰



Ejemplos de Kumbengo y variaciones <https://youtu.be/0epJd2ospao>

La interpretación de este tipo de materiales, también permite que se incorpore la voz o el canto del intérprete ya sea como acompañamiento o marca del bajo, así como impulsando los temas melódicos improvisados o *Biriminting*. La atmósfera que esta música requiere, se genera desde la constancia rítmica en el flujo de los ciclos, al mismo tiempo algunas de las variantes dentro del *kumbengo* se pueden generar cambiando acentos en la estructura del mismo para dar la sensación de que la estructura se va moviendo.



Ejemplo con briminting <https://youtu.be/sudfw1vcozM>

¹³⁰ Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, p. 38

Para interpretar el *Jarabi* primero se debe de comenzar con la interiorización de diferentes *kumbengo* y probando las combinaciones entre ellos, incluso se puede realizar una interpretación del *Jarabi* sin la necesidad de incluir el *Biriminting*. Una vez que como intérprete puedes fluir mecánicamente con los cambios entre diferentes *Kumbengos*, se agregan los puntos de fuga melódicos, los cuales deben de mantener la estructura rítmica en grupos de 3,2,3. Un aspecto que me resulta sumamente interesante que el músico sudafricano Derek Gripper enseña mucha de esta música no principalmente desde la partitura sino desde la tablatura, la cual dentro de este estilo expresivo considero que favorece en la claridad y en la flexibilidad que esta música demanda.

Al tomar algunos cursos de acercamiento al *Jarabi* con Gripper, me encontré con diferentes niveles de densidad gráfica, me refiero al uso de la partitura con transcripciones muy apegadas a las versiones de Diabaté, las cuales considero son extremadamente complejas, otras versiones también en tablatura que son una síntesis de estos recursos y que adicionalmente considero sirvieron más como una guía estructural para el desarrollo de mi propio *Jarabi*. Por último tuve acceso a una compilación de algunos *kumbengo* y *Biriminting* por separado y en formato de tablatura. A continuación presento ejemplos de los tres niveles de densidad gráfica/musical para el aprendizaje del *Jarabi*:

103

107

Esta versión es una transcripción directa de la *Kora* a la guitarra, y si bien es muy precisa gráficamente y se le da mucho cuidado a los detalles ornamentales dentro de este estilo, resulta ser una versión muy difícil de tocar, ya que muchos de los gestos, frases y motivos son sumamente complicados para su ejecución en la guitarra. De cualquier manera, esta versión de la *Kora* resultó ser un gran referente estilístico para el momento de ir construyendo mi propio *Jarabi*.

A continuación presento una versión muy sintetizada y con el recurso de colores en la tablatura tal y cómo los utiliza Gripper para la enseñanza del *Kumbengo* junto con un *Biriminting* muy distintivo de ésta música. Los colores facilitan enormemente detectar la sección correspondiente al canto. Pero respecto a otros elementos visuales como la estructura general del *Jarabi* y la unicidad que se puede dar entre las frases al momento de interpretar, me causó un poco de problemas puesto que no podía sintetizar la información en bloques más grandes o en unidades de sentido musical mucho más amplias. La memorización para realizar la improvisación no la podía extender demasiado desde el código de la tablatura.

Primer compás del Kumbengo

Digitaciones de mano derecha

Los números en rojo muestran la melodía que usualmente es la parte que se haría con la voz

Las notas grises son opcionales

C III

Por último, presento un fragmento de una versión que me sirvió de guía y sistema de equilibrio entre la densidad en cuestión ornamental pero con una presentación mucho más familiar para el músico académico. La cual me permitió la exploración y juego con los motivos melódicos con la ventaja de que al momento de estudiar, aquí no perdía visualmente la base del *kumbengo* y los esquemas mentales para la memorización pudieron fluir sin tantas complicaciones.



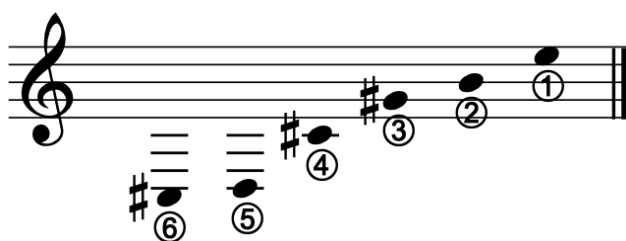
Buddah's Smile - Carlo Domeniconi. La memoria del gesto

¿Cómo podemos crear una experiencia sobre el entorno musical? Pienso que a partir del modo en el que actuamos sobre esa experiencia, por lo que la creatividad se mostrará en la acción misma.

Hay cierto tipo de obras musicales que contienen otro tipo de habitar la interpretación, las cuales tienen una naturaleza o estructura que posibilita pensar lejos del error y reflexionar sobre el virtuosismo del instrumentista desde otro enfoque.

Obras como ésta significan construcciones en torno a un trabajo expresivo muy distinto al que se enseña desde el repertorio tradicional. Lo cual nos permite cuestionarnos ¿cuál es la relación que tiene el sujeto con el objeto o materia con la que trabaja? ¿en qué situación el objeto musical realmente comienza a ser interpretado? ¿Cuándo hay una apropiación del discurso musical? y ¿cuándo se da el aprendizaje del sujeto hacia el objeto musical?

En esta obra el foco central de la interpretación se da desde la exploración de los relieves sonoros, como la función o la naturaleza que yace en el *Taksim* que ya mencioné con anterioridad. Este material tiene una estructura de corte libre (en extremo libre) por lo cual uno de los primeros retos es que al principio es muy difícil de leer por su particular *scordatura*¹³¹



¿De qué manera se aborda esto? En un principio el guitarrista no familiarizado con las *scordaturas* tan drásticas podría pensar que una posible solución es realizar un trabajo sumamente minucioso de digitación. Pero esto puede resultar demasiado frustrante ya que

¹³¹ Pensemos en que las teclas del piano ya no van a corresponder al sonido que le asociamos, el código ha cambiado, la tecla que representaba un Mi, ahora sonará como un Do#, el La se convierte en un Si, el Re en un Do# y el Sol en un Sol#. Cuatro de 6 puntos de referencia en la guitarra han cambiado. Por lo que la lectura de este nuevo código ya es un reto por sí mismo.

92 *mf* *mf* *ff* *mp*

97 *ff* *f* *f (2X p)*

100 *p* *mf* *f* **A tempo**

además se encontrará ante una infinidad de cambios de compás: 2/2, 3/2, 3/4, 2/4, 4/4 y 6/8 tan solo desde la primera página.¹³²

Primeramente el compositor realizó una especie de escritura extendida sobre dos sistemas que se ajustan a las nuevas condiciones tímbricas producto de la *scordatura*, seguido de esto, generalmente fragmenta los episodios melódicos en el primer sistema y los del acompañamiento en el segundo. Aunque con el desarrollo y avance de la pieza, hay momentos en los que estos recursos se mimetizan formando una sola unidad de sentido. El uso de dos sistemas no es una mera cuestión de alturas puesto que ambos están escritos en clave de sol.

¹³² A lo largo de la obra se hacen juegos entre los compases de 2/2, 3/2, 3/4, 2/4, 4/4, 6/8 5/4, 3/8, 5/16.

Lo que comencé a percibir en los primeros momentos en que abordé la obra, fue que se puede pensar en la guitarra dividida en dos partes. A y B las cuales pueden ser tratadas como instrumentos separados que constantemente realizan un juego de contrapunto. Como si se hiciera una práctica de música de cámara.

Hay dos colores o temperaturas dentro de la obra que se comunican constantemente desde aparentes improvisaciones en registros polarizados que al momento de unificarse logran generar ciclos o envolventes de lucidez que derivan en un tercer producto sonoro donde la emoción y expresividad interpretativa es primordial para sostener el nuevo relieve, el cual se volverá a fragmentar para dar paso a una nueva ramificación sonora.



La obra resulta ser un rizoma sonoro, donde desde la improvisación textural se detona un nuevo horizonte de sentido, me atrevo a reafirmar que lo importante es una exploración completamente expresiva sobre la subjetividad de la representación musical.

Esto nos lleva también a la enorme posibilidad de que todo se salga de control, pero el intérprete tiene que avanzar y experimentar. El contexto que abre la obra (así como nuestra sensibilidad a la percepción) entre más amplio sea, mejor pueden ser las posibilidades de interpretación y de escucha. Donde la construcción de un yo que se refleja en una propuesta musical, no solo depende del trabajo de una frase *per se*, el trabajo está en la conexión íntima con un contexto o un marco conceptual que permite potenciar las posibilidades creativas y sensibles del intérprete.

Los músicos tendemos a mitificar la experiencia de sublimación, la deshumanizamos y descontextualizamos, la dejamos de experimentar y abordar como en aquel primer momento por el cual tuvimos acceso. Es entonces donde otra de las virtudes de este tipo de obras es que son auxiliares para volver a una percepción orgánica y quizás más humana y abierta de lo que es la experiencia sonora. Estos materiales posibilitan una ventana que por un instante nos dejan experimentar esa totalidad del mundo. Y la mejor forma de abrir esa ventana es desde nuestra música actual, porque es más directo el hecho de entender los ritmos y flujos de vida del mundo contemporáneo, desde el mundo que vivimos, los sentimientos, los ideales, los problemas, los miedos y todas las experiencias están presentes, están aconteciendo y estas músicas nos narran una nueva síntesis del mundo.

Desde la música nos preparamos para hacer acontecer el sentir de lo absoluto por medio de la articulación del material sonoro. Pero pocas veces somos conscientes de a dónde hay que llegar o qué es lo que estamos tratando de develar. Por eso la vitalidad y necesidad de hacer esta música, puesto que en el performance compartimos la autoconciencia sonora. La improvisación que yace en estas obras nos conduce a una alternativa ante los modos sistemáticos de interpretación, por lo

que esto me permite reafirmar que si no hay un modelo cerrado, las posibilidades interpretativas son infinitas.

¿Pero a caso los intérpretes están dispuestos a hacerse cargo de su propia propuesta musical sin la necesidad de recurrir a un principio de autoridad?

Siguiendo la perspectiva de John Cage, considero que uno de los principales objetivos o ideales de la interpretación es la interpenetración¹³³, creación de un acontecimiento en donde ya no hay sujeto ni objeto sino un proceso irreversible del tiempo, esto es: situarnos en el instante. Esta obra es una vía hacia la deconstrucción de la estructura musical, del lenguaje y de la escucha. Los intérpretes buscamos generar una omniatención en donde no haya una separación entre el arte y la vida. Esto es una propuesta hacia la demolición del yo, donde la interpretación es un proceso de autoalteración en el cual nuestro pensamiento se dirige hacia lo inconmensurable.

Dentro de lo más valioso que encuentro en estos mundos de interpretación es que siempre podemos volver a construir, siempre podemos ir al vacío para poder hacer audible la creación.

Esto quiere decir que podemos seguir creando música con una posibilidad de escuchar que tiene que ver más con una actitud que con una normatividad. Es una advertencia para no volver a caer en las mismas cosas. No tiene que ser algo extraordinario, sino quizás algo que posibilite aglutinar diversas experiencias de escucha.

Pero volviendo al trabajo directo con la obra, la mejor manera que encontré para resolver el tema de la memorización de un material musical tan abstracto, fue hacer consciente ciertos procesos cognitivos del cuerpo ¿a qué me refiero? Al darme cuenta de los movimientos de expansión y contracción en mi cuerpo durante el proceso interpretativo, es ahí que me di cuenta que mi actitud corporal se iba cargando o vinculando a una memoria musical. A partir de estas tensiones físicas, el trabajo para la resolución o propuesta interpretativa fue surgiendo desde mi propia corporalidad. Este ejercicio de alguna manera fenomenológico, me permitió ver que aquellas intuiciones para las conducciones o propuestas de articulación y fraseos no solo se deben de

¹³³ John Cage, *Para los pájaros*, p.91

reducir al campo de lo intelectual sino a que el cuerpo es un excelente punto de partida para buscar y experimentar otras posibles propuestas interpretativas.

Esta obra no se puede abordar tan fácilmente desde un análisis estructural, puesto que no es tan rigurosa su forma como en otros materiales u obras tradicionales de la guitarra clásica. Sino que el método de trabajo que a mí me funcionó fue el enfocarme sobre la creación de los ciclos expresivos que poseían mayor intensidad sonora, es decir, las secciones de explosión o expansión sonora que culminaban hacia un gran pasaje de arpeggios o de rasgueos, los cuales se deben de ir preparando desde las líneas improvisatorias en cada una de las voces como en el siguiente ejemplo:

The image shows a musical score for guitar, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 183 to 188, and the second system covers measures 189 to 194. The music is written in 5/16 time and features a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as dynamics (mp, p, pp), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'poco a poco cresc. la parte superiore'. The notation includes sixteenth notes, eighth notes, and chords, with some measures marked with '4X' and '3' indicating repeated or triplet patterns. The score is presented in a clear, professional layout with a large watermark in the background.

Sonata 1 (II° Movt.) Atanas Ourkouzounov. La corporalidad, el sonido y el movimiento en el performance.

La exploración hacia diferentes formas de tocar una misma obra.

Continuando con el tema anterior, el cuerpo es parte de los procesos cognitivos y también es natural que éste se vaya adocrinando con el paso de nuestra experiencia musical. Me refiero a que hay gestos que social y culturalmente hemos aprendido desde cada instrumento, las mismas formas de escucha hegemónicas también han contribuido a que las respiraciones y que nuestros movimientos como intérpretes se vean en cierta medida afectados por estos elementos. A continuación presento un divertido ejemplo en el mundo del rock, donde desde sus memorias Frank Zappa cuenta lo siguiente:

Una manera de aparentar que eres lo más grande del mundo mundial cuando tocas tu gran solo es terminar el solo subiendo la escala, agarrando esa última nota y repitiéndola lo más rápido posible. La declaración es igual con cualquier instrumento: ‘oh me estoy corriendo’ <inteligente subtexto para el público>. Tomemos el caso del violinista Jean-Luc Ponty, que estuvo una temporada con la banda a principios de los años setenta. Después de un tiempo en la carretera, siempre acababa todos los solos con el mismo pasaje: se meneaba hasta lo más alto del instrumento y se corría por todo el escenario sobre la última nota... ¡y las masas se volvían locas! Pero los otros músicos veían lo mismo noche tras noche y empezaron a decir ‘ajá’.

Hasta cierto punto, Alan Zavod, nuestro teclista en 1984, hacía exactamente lo mismo: acababa su solo con eso que todos denominaban El volcán. Mantenía el pedal de sustain agitándose y aporreando el teclado para conseguir un gran sonido. Luego culminaba el alarde con una floritura. Siempre le salía bien pero acabó siendo un chite de la banda.¹³⁴

En el caso de la guitarra clásica, frecuentemente ocurre un fenómeno similar cuando estamos interpretando cualquier tipo de obra y aunque la gestualidad es un gran auxiliar de la

¹³⁴ Frank Zappa, La verdadera historia de Frank Zappa Memorias. pp. 169-170.

expresividad, pero podemos correr el riesgo de hacerlo de una manera automatizada y que no corresponda con las necesidades o la naturaleza de la obra que estamos interpretando, entonces ¿cómo podemos hacer para que el cuerpo pueda desaprender ciertos gestos que estandarizan nuestras interpretaciones y poder apropiarnos del material musical de otras maneras?

Me tomé la tarea de hacer un breve análisis sobre la expresividad al momento de interpretar el segundo movimiento de la Sonata N°1 del compositor búlgaro Atanas Ourkouzounov, y documenté uno de los procesos que llevo a cabo en la mayoría de las obras que abordé como intérprete respecto a la búsqueda de una gama de posibilidades en torno a los fraseos, timbres, gesticulación, así como un ejercicio de apropiación del material musical interviniendo y transformando la obra con recursos improvisatorios.

Sonata 1º II Movt. *Adagio quasi canzone*.

El primer ejemplo que presento es una versión de la obra con el menor movimiento corporal posible, nulidad de gestos y una cancelación de las variables en cuanto a la agógica musical y de la flexibilidad en el fraseo. Traté de hacer una versión más plana, árida o cuadrada como punto inicial.



Ejemplo segundo movimiento sonata 1
[ihttps://youtube.com/watch?](https://youtube.com/watch?)

Las respiraciones son muy discretas y el movimiento de las frases también se ve sumamente regulado. Esto hace que la estructura misma de la obra no sea tan clara y que en una cuestión de

tensiones y movimiento no se pueda sostener una idea musical, las frases se caen a falta de direccionalidad y se vuelve muy monótona en cuestión de colores y dinámicas.

En la segunda versión me enfoco mucho en el lenguaje corporal más que en el musical, los gestos son risiblemente exagerados, así como las respiraciones, los vibratos y la flexibilidad que le doy a algunas frases. El hacer tan móviles las frases y descontextualizar las dinámicas a partir de la sensibilidad me pareció algo relativamente positivo ya que hay cosas que sí pueden llegar a nutrir el discurso sonoro y que después se pueden ajustar o dimensionar de acuerdo al carácter de la obra. El ejercicio de exageración del movimiento y de utilizar la mayor cantidad de dinámicas posibles me ayudó a ampliar las ideas expresivas que pueden caber dentro de un mismo discurso sonoro. Es una vía hacia la desautomatización de la interpretación muy constructiva y que resulta ser un auxiliar para activar una escucha abierta a lo vibrátil.

<https://youtube.com/watch?v=uWdJqATTY9M>

Ejemplo inicia en el min: 2:25

La tercer propuesta es una síntesis entre las primeras dos, donde hice una compresión de la gestualidad desmesurada y los extremos agógicos, con la guía de mantener la proporcionalidad cuidada en el primer ejemplo pero nutrida por la exploración tímbrica de la segunda versión. Aquí mi cuerpo ya no representa ser ni una herramienta que se anule ante la idea musical, ni un agente que nos distraiga de lo sonoro debido a una sobrecarga expresiva, sino que se convierte en el medio por el cual podemos hacer fluir una expresión más orgánica de la idea musical. Las frases se pueden hilar mucho mejor, el canto se puede destacar sin la necesidad de grandes tensiones mecánicas y se puede hacer un juego con las suspensiones y flujos entre las alturas y los recorridos melódicos.

<https://youtube.com/watch?v=uWdJqATTY9M>

Ejemplo inicia en el min: 5:11

Ahora bien, no solamente nos podemos quedar en ese nivel de cumplimiento respecto a la solvencia de ejecución del material musical sino que todavía podemos hacer una apropiación mayor del mismo. Como cuarta propuesta hice una variante del segundo movimiento de esta sonata en donde sigo la estructura propuesta por el compositor pero varío con la mayor cantidad de recursos tímbricos y rítmicos posibles el material melódico. Hago uso de portamentos, glissandos, ornamentos en las notas largas y repeticiones con reguladores de volumen en los acordes con mayor duración rítmica y cuerpo armónico. También hago uso de técnicas como el pizzicato para destacar de diferentes maneras la melodía principal.

<https://youtube.com/watch?v=85olBrP9wjc>
Ejemplo inicia en el min: 2:40

Todos los elementos utilizados para la conformación de esta versión alterna del segundo movimiento son el resultado de un juego improvisatorio sobre la obra que poco a poco fui ajustando durante el proceso de estudio. Las decisiones de los recursos que usé en cada una de las secciones se basaron en un ejercicio de mi propio sentir auditivo y táctil. Fue un puente entre lo que me gustaría escuchar que se puede hacer a partir de ese mapa sonoro, con la sensación textural de mis manos sobre las cuerdas y el instrumento.

Finalmente éste ejercicio me permitió interiorizar de manera mucho más significativa las necesidades y posibles direcciones musicales que se pueden explorar en nuestros repertorios, al mismo tiempo las cuestiones técnicas que en un principio me parecían más complicadas como las extensiones o las combinaciones incómodas de los dedos de la mano izquierda, las pude procesar e integrar a la versión final mucho más fácilmente.

Sueño, Granadillo del desierto - Marco Aurelio Álvarez. La importancia de la narrativa como complemento a las intuiciones personales al momento de la ejecución instrumental.

El objetivo de este ejercicio de auto observación, fue identificar algunos de los elementos retóricos que empleo al momento de tocar una obra. Este ejercicio me ayudó a canalizar los puntos centrales respecto a la exposición y justificación de mis propuestas como intérprete.

En la actualidad hay una creciente necesidad por parte de los mismos guitarristas por escribir y componer ellos mismos las obras para su propio instrumento. Esto indudablemente, se debe al desarrollo y alcance de las nuevas posibilidades técnicas, gustos y habilidades que otros compositores no expertos en la guitarra no han podido desarrollar. Por lo que también han surgido nuevos conceptos que han ampliado aquello a lo que podemos considerar idiomático en el instrumento según lo apliquemos a las nuevas técnicas de interpretación, las *scordaturas* y la sonoridad de las guitarras contemporáneas, por mencionar algunos ejemplos.

Encuentro que uno de los valores musicales más abiertos y fluctuantes de acuerdo a las propuestas que podemos hacer los intérpretes sobre los materiales sonoros, es el de la flexibilidad o variación del fraseo con vistas a la creación del discurso musical.

¿Cuáles son algunas de las variables que surgen al momento de interpretar secciones de corte improvisatorio en obras de ésta naturaleza? Este ejercicio está hecho sobre la obra *Sueño, granadillo del desierto*, del compositor mexicano Marco Aurelio Álvarez.

Algunos factores técnicos identificados que determinan las posibilidades del fraseo:

- Movimiento agógico.
- Posibilidades técnicas del intérprete (velocidad, calidad de sonido, conciencia y manejo corporal).
- Conocimiento de los elementos o recursos narrativos/retóricos de la obra.

Utilicé dos interpretaciones de la misma obra, que son llevadas a cabo desde distintos horizontes de sentido o marcos referenciales.

- 1) El compositor intérprete de su propia música.
- 2) Yo mismo como intérprete.

En el caso número 1, el compositor altera sustancialmente la estructura de su propia obra, y parece que no tiene una preocupación por la homogeneidad del discurso sonoro que él mismo plantea en la partitura. Sus capacidades técnicas son diferentes a las de los intérpretes. Por otro lado, en algunos casos, su atención está en otro plano respecto a la sonoridad, una articulación *legato* y la creación de una atmósfera o narrativa.

Puede haber un exceso de confianza o relajación al ser él quien propuso el orden de los elementos sonoros en esta obra, pero esto puede tener como consecuencia la fragmentación del mismo discurso que está planteando y que la disposición orgánica de la obra se vea sumamente afectada.

Por otro lado, la propuesta de interpretación de los instrumentistas siempre busca una resolución efectiva, clara y lógica, puede resultar interesante que el nivel de experticia del intérprete lo aparta de los elementos narrativos que fueron motivo detonante para la concepción de la obra. El intérprete se centra en el trabajo meramente sonoro, pero anula el contexto retórico, el cual también es importante y debe de ser reflexionado y tomado en cuenta para la propuesta performática. Entonces me surgieron las siguientes dudas: ¿los criterios que utilizamos para llevar a cabo una interpretación siempre son los mejores? ¿habría cambiado nuestra percepción e interpretación si hubiéramos conocido antes el contexto narrativo de la obra? ¿qué es lo que hace que a pesar de que el intérprete desconoce esta información, su propuesta nos siga pareciendo una versión agradable y atinada?

Yo justifico mi interpretación y toma de decisiones musicales de la siguiente manera:

La introducción la desarrollé sin grandes modificaciones a la partitura, pero traté de crear una atmósfera muy amplia manteniendo la resonancia de los acordes con los que se introduce la obra.

Muchas de estas decisiones fueron tomadas a partir de la siguiente historia:

A partir de un proyecto que consistía en la elaboración de 12 guitarras con maderas mexicanas, me encargaron componer una pieza que se basara en el granadillo.

Yo vivía en Chihuahua, en el desierto... y el granadillo es una madera que se da en la selva, en lugares muy húmedos. Me quedé pensando en cómo le iba a hacer para inspirarme en esto... un día pensé que éste era un granadillo que se había quedado dormido en la selva, que le encantaba remojar sus raíces en el agua, se abrazaba de las serpientes, de las lianas, de los changos y de todos los animales. [El granadillo] se queda dormido y despierta en el desierto, primero se siente desolado y no sabe qué va a pasar, pero se da cuenta que ahora él es causa de los pocos animales, del cactus, de la lagartija, de que todo lo que está en ese desierto tenga un poco de sombra y ser algo a lo cual se puedan acercar. Entonces, este granadillo en el desierto, desde su sueño vive el estar en aquél clima, claro que después me di cuenta que era como una autobiografía... ⁴

Esto determinó que la propuesta sobre la flexibilidad de las pequeñas frases fuera mucho mayor, tratando de generar una poética respecto a la ensoñación durante el desarrollo de la obra. Busqué generar un mayor contraste dinámico y un desarrollo un poco más dramático, tratando de reflejar la amplitud y lo extenso que puede llegar a ser el paisaje del desierto.

La primera sección correspondiente a la introducción de la obra, decidí abordarla con mucha libertad en cuestión de tiempos y respiraciones, ya que es la única parte en toda la obra que puede sostener pausas muy amplias. Bajo la idea de despertar en desierto, esta introducción posibilita la creación de un espacio con un horizonte abierto, casi infinito que se rellena con algunos espejismos que asocié con las figuras de treintaidosavo.

En esta sección me parece que funciona destacar algunas notas (marcadas en azul) puesto que permiten flexibilizar la figura rítmica y darle una dirección a la frase. Esta decisión también la justifico en que dichas notas son las que conformarán el canto principal en la sección rítmica donde el pulso debe de ser mucho más regular con la entrada del arpeggio.

Melodía que conforma el desarrollo desde la sección rítmica

Melodía que se puede flexibilizar en la sección inicial

Adicionalmente el pulso ligeramente más lento también me permitió jugar mucho más con la elasticidad del fraseo. Por otro lado, pensando en sostener esta narrativa del sueño con la incertidumbre del personaje de encontrarse en un lugar completamente agreste, desconocido y extenso, traté de mantener una constante de velocidad sobre el arpeggio y solo detenerme hasta el acorde final sin reducir la velocidad en ningún momento, pensando en la idea del fin de la obra como un posible despertar abrupto del sueño que se expresa con los armónicos de la guitarra.

Como intérpretes desarrollamos habilidades de resolución de pasajes, motivos, frases, ritmos y todo esto lo vamos sistematizando o automatizando gracias a la experiencia o práctica

interpretativa. Pero esto también hace que sin darnos cuenta nos cerremos a muchas de las posibilidades que yacen en la obra musical. La automatización de la interpretación debe de ser algo que constantemente habremos de mantener en observación para que las posibilidades creativas y de propuesta siempre estén abiertas.



Ejemplo granadillo del desierto: <https://youtu.be/wc6D2CkX9So>

Conclusiones:

Considero que es fundamental que los guitarristas y músicos contemporáneos comencemos a incorporar herramientas del pensamiento crítico a nuestro quehacer interpretativo, ya que esto representa una alternativa hacia la nueva y necesaria configuración de nuestro quehacer profesional. Independientemente del repertorio elegido, éste debe de estar sustentado por una propuesta reflexiva en torno al vínculo de la música con el sentir de una contemporaneidad y también de una audiencia, la música no se puede sostener desde un tradicionalismo acrítico, debemos de repensar los mecanismos que subyacen en ella y dotarla de vigencia.

Los intérpretes no podemos dejar de lado todo el contenido político que en potencia está encriptado en los materiales sonoros, si seguimos distanciando los elementos críticos de la música de nuestras sociedades y nos centramos exclusivamente en el contenido tímbrico, mecánico o de ejecución como intérpretes, lo que estaremos haciendo sería ignorar y limitar la fuerza expresiva y revolucionaria que poseen las obras.

Habitar la interpretación

Si pensamos en la interpretación musical como un trabajo colaborativo entre el pensamiento crítico y la ejecución instrumental, estaremos abriendo una nueva arista de la expresividad y el pensamiento en torno al quehacer musical. Actualmente considero que estamos viviendo un momento medular en la vida o historia de los intérpretes musicales, pues históricamente el discurso respecto a lo sonoro solía provenir o se había articulado desde el lado de los compositores, teóricos, críticos e historiadores, pero muy pocas veces teníamos acceso a las formas en las que los intérpretes han pensado y piensan su actividad profesional.

Considero que el intérprete cumple con una labor mucho más amplia que el de su inmediato quehacer creativo en torno al sonido, la musicalidad y el performance, sino que la interpretación también se trata de hacer una lectura crítica de nuestra contemporaneidad cultural. Es decir que la interpretación musical puede ser mucho más orgánica, potente, nutrida y auténtica si se

complementa con un trabajo analítico y reflexivo del acontecer social. Debido a esto, el guitarrista no solo tiene como tarea exclusiva ejercitarse en el arte de la ejecución instrumental, sino que al igual que el filósofo ha de indagar en los diversos procesos de articulación del pensamiento en torno a las obras, entendidas [las obras] como ventanas de reflexión sobre el devenir del mundo.

A esto me refiero por habitar la interpretación, si como ejecutantes de un instrumento musical comenzamos a trabajar o a recuperar elementos de los ámbitos: políticos, sociales, mediáticos, industriales, académicos y económicos de nuestro entorno, entonces podremos tener la certeza de que lo que gestionemos desde la música estará respondiendo a cada uno de estos campos del quehacer humano. Debido a esto esto, la interpretación también resulta ser una condensación de los múltiples procesos por los que atraviesa una sociedad y el músico es el narrador de este acontecer y aquí radica la importancia de hacer música actual, música nueva, porque es la que representa una vía más cercana hacia el diálogo, el intercambio y la experiencia musical colectiva entre el músico y las audiencias.

Por otra parte, el tipo de obras que formaron parte de ésta investigación, me hicieron dar cuenta del poco o quizás hasta inexistente ejercicio de la improvisación por parte del guitarrista clásico, lo cual podemos ver reflejado en los circuitos musicales tradicionales, en donde las interpretaciones suelen ser demasiado homogéneas y las diferentes virtudes y posibles perspectivas que poseen los músicos todavía no se alcanzan a expresar.

Debemos de buscar propiciar el acceso a los innumerables enfoques que puede tener el infinito repertorio de la guitarra, de alguna manera me atrevería a decir que la categoría o la forma de referirnos a la guitarra como *guitarra clásica*, ya ha sido superada desde hace décadas, y quizás deberíamos de empezar a pensar desde otro tipo de esquemas, valores y conceptos sobre los cuales la guitarra de concierto manifiesta la multiplicidad expandida de la música en el siglo XXI.

Éste trabajo de investigación me produce nuevas interrogantes sobre ¿qué podemos hacer las nuevas generaciones de guitarristas para abordar estas nuevas rutas compositivas y posibilidades expresivas? ¿bajo qué criterios se pueden sintetizar las líneas estéticas de la composición guitarrística en la actualidad? ¿podemos enunciar las estructuras estéticas de la interpretación contemporánea? ¿cuáles son los valores de la nueva composición e interpretación para la guitarra? Por ahora solo puedo decir que el intérprete es el personaje ideal para llevar a cabo esta exploración y discusión en torno a los modelos de interpretación artística de la contemporaneidad.

Finalmente quiero insistir en que los intérpretes debemos de esmerarnos mucho más en la difusión de las propuestas musicales de nuestro tiempo para poder seguir abonando al desarrollo de las prácticas musicales y encaminarnos hacia nuevos horizontes sonoros y expresivos.

Anexo programa de concierto:

A continuación presento el listado de obras que se presentarán en concierto como complemento a este trabajo escrito y que son parte fundamental de mi trabajo como intérprete musical en el transcurso de la maestría.

El orden dispuesto de las obras fue pensado con la idea de que el discurso musical cada vez se va volviendo mucho más inmersivo y en que también las obras van mutando en cuestión de scordaturas, lo cual posibilita una mejor fluidez en cuanto a su ejecución y ritmo de concierto.

Spiffy - Marek Pasieczny. Polonia (1980)

3 Pequeñas fotografías - Fermín León. México (1998)

Jarabi - Toumani Diabaté / Derek Gripper. Sudáfrica (1977)

Sonata 1 - Atanas Ourkouzounov. Bulgaria (1970)

I. Allegro assai

II. Adagio quasi canzone

III. Vivo

Eternal Dream - Johannes Möller (Suecia 1981)

Proof of existence - Buzz Gravelle. Estados Unidos (N.D)

Köyde Sabah - Celil Refik Kaya. Turquía (1991)

Sueño, Granadillo del desierto - Marco Aurelio Álvarez. México (1971-2020)

Buddah's Smile - Carlo Domeniconi. Italia (1947)

Bibliografía:

1. AHARONIÁN, Coriún, *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Ed. Tacuabé 2000.
2. APPADURIA, Arjun, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Versión en castellano: *La Modernidad Desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: TRILCE-F.C.E., 2001.
3. ARTELEKU-Centro de producción artística, Autores: Anthony Iles. Mattin. Csaba Toth. Edwin Prévost. Ray Brassier. Bruce Russell. Nina Power. Ben Watson. Matthew Hyland. Matthieu Saladin. *Ruido y Capitalismo*. Ed. Kritika, San Sebastián España, 2014.
4. ATTALI, Jaques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México, Siglo XXI., 1995.
5. BARICCO Alessandro, *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin: una reflexión sobre música culta y modernidad*, España, Ed. Siruela, 2008.
6. BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ed. Ítaca, 2003.
7. BIGAND, Emmanuel, *Hacia una formalización de los procesos implicados en la comprensión musical*, Revista CL & E: Comunicación, lenguaje y educación, ISSN 0214-7033, No 9, pp. 71-88, 1991. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=126232>> [En Línea].
8. BRELET, Giselle. *Estética y creación musical*. Buenos Aires, Ed. Librería Hachette, 1947.
9. BRENNAN, Timothy. *World Music Does Not Exist*. *Discourse* 23, no. 1 (2001): 44-62. Accessed October 5, 2020. <http://www.jstor.org/stable/41389593>. [En Línea].
10. BYRNE, David, *Cómo funciona la música*, México, Ed. Sexto piso, 2014.
11. CAGE, John. *Silencio*, Madrid, Árdura ediciones, 2002.
12. _____ *Escritos al oído*. España, Ed. COAYA de Murcia y fundación caja Murcia, 2007.
13. _____ *Para los pájaros*. México, Monte Ávila. Venezuela., Ediciones Era, 1974.
14. CELIBIDACHE, Sergiu., *Fenomenología de la música: Una presentación*, Ed. Publicación independiente, 2020.

15. COCHRANE, Tom, *A Simulation Theory of Musical Expressivity*, Revista: Australasian Journal of Philosophy, 2010 88:2, 191-207, DOI: <[10.1080/00048400902941257](https://doi.org/10.1080/00048400902941257)> [En línea].
16. ÇOĞULU, Tolgahan, *Music of place, Bağlama Techniques into Classical Guitar Literature*, Revista Soundboard, The journal of the guitar foundation of America (GFA), Vol. 40, No 1, 2013. [En Línea]. <http://tolgahan.internetbilir.xyz/wp-content/uploads/2019/07/Makale7_compressed.pdf> [En Línea].
17. _____, *Techniques to obtain microtones on the classical guitar and history of microtonal guitar*, Revista: Mrikrotöne: Small is Beautiful, Ed. Mackingerverlag, 2019. <http://tolgahan.internetbilir.xyz/wp-content/uploads/2019/07/Makale1_compressed.pdf> [En Línea].
18. _____, *The impact of Anatolian Music on Classical Repertoire*, Istanbul Technical University - Center of Advanced Studies in Music. 4th Annual Hawaii International Conference on Arts & Humanities, January 11-14, 2006. <http://tolgahan.internetbilir.xyz/wp-content/uploads/2019/07/Makale8_compressed.pdf> [En Línea].
19. CUMSILLE, Kamal, *Los árabes, la música y la política*, Editores GRAU, Olga, ORTEGA, Fernanda, CELEDÓN, Gustavo, Editores, *La instancia de la música*, la edición Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación / Universidad de Santiago de Chile, ISBN: 978-956-358-446-2. 2014.
20. DELEUZE, Gilles, *Dos regímenes de locos*, España, Ed. Valencia: Pre-textos, 2007.
21. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *Mil mesetas*. España, Ed. Valencia: Pre-textos, 2000.
22. DESCARTES, René, *Discurso del método*, Ed. Alianza, Madrid, España, 2012.
23. DEWEY, John, *El arte como experiencia*, México, Ed. Fondo Cultura Económica, 1949.
24. DJURDJEVIC, María. *Los Balcanes: pasado y presente del pluralismo cultural*, IEMED.
25. FOUCAULT Michael, BOULEZ Pierre. *La música contemporánea y el público*, NOMBRES Revista de filosofía, *Dossier: La música contemporánea* (Conversación entre Foucault y el músico francés Pierre Boulez aparecida en C:N:A:C: Magazine, nº 15, 1983). Publicación del Área de Filosofía del Centro de Investigaciones De la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Córdoba. XVI(20) Traducción de Diego Tartían Publicado el 31 de Julio de 2006. <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/issue/view/115>> [En Línea].
26. FRITH, Simon. *Música e identidad. En cuestiones de identidad cultural*. Editado por Stuart Hall y Paul du Gray, 181-213, Amorrortu ED. España 1996.

27. GARCÍA Canclini, Nestor. *Culturas Híbridas y estrategias comunicacionales. Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Época II. Vol. III. N°5, Colima Junio 1997.
28. HABERMAS Jurgen, BAUDRILLARD Jean, SAID Edward, JAMESON Frederic, *La posmodernidad*, Edición a cargo de Hal Foster, Ed. Kairós Barcelona, España, 2008.
29. HARVEY, David, *The condition of postmodernity, An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Ed. Blackwell Publishers Ltd. Oxford UK. 2008.
30. HUBER, John. *The Development of the Modern Guitar*. Guitar Studies Series Volume 2, Ed. The Bold Strummer Westport, CT. 1994.
31. HUSSERL, Edmund, *Investigaciones lógicas II*, Ed. Alianza, Madrid, España, 1999.
32. HUTCHEON, Linda. *Circling the Downspout of Empire': Post-Colonialism and Postmodernism* ARIEL: A Review of International English Literature 20.4 (1989): 149-175. <<https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10262/1/TSpace0171.pdf>>[En Línea].
33. JANKÉLEVITCH, Vladimir. *La música y lo inefable*. Barcelona, Ed. Alpha Decay, 2005.
34. KANDINSKY Wassily, *De lo espiritual en el arte*, México, Ed. Coyoacán, 1994.
35. KOSTELANETZ, Richard, *Entrevista a John Cage*, Ed. Anagrama, Barcelona, España, 1973.
36. KRAMER, Jonathan. *Postmodern Music, Postmodern Listening*, Ed. Bloomsbury Publishing USA, 2016.
37. LAZARUS, Richard, SMITH, Craig, *Appraisal Components, Core Relational Themes, and the Emotions en Appraisal and beyond. The issue of cognitive determinants of emotion*. Ed. Lawrence Erlbaum Associates Publishers. Estados Unidos, 1993.
38. LYOTARD, Jean-François, *La condición posmoderna*, Ed. Cátedra, Buenos Aires, Argentina, 1991.
39. MAUCLAIR Camille, *Historia de la música moderna*, Buenos Aires, Ed. Schapire, 1940.
40. MELLINO, Miguel, *La crítica Poscolonial. Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós 2008.
41. MITCHELL Donald, *The language of modern music*, Barcelona, Ed. Lumen, 1972.

42. MORGAN Robert, *La musica del siglo XX : una historia del estilo musical en la Europa y la America modernas*, Madrid, Ed. Akal, 1994.
43. NANCY, Jean-Luc, *A la escucha*, Ed. Amorroutu, Buenos Aires, Argentina, 2007.
44. OCHOA, Ana María, *Músicas locales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Ed. Norma, 2003.
45. ORR, Mary. *Intertextuality, debates and contexts*. Cambridge Massachusetts USA, Blackwell 2008.
46. PARDO SALGADO, Carmen. *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia España, Ed. Editorial Universidad politécnica de Valencia, 2001.
47. _____ *La escucha en continuidad*, en *Contrastes. Revista Internacional De Filosofía*, 1. <<https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v0i0.1276>> [En línea] Málaga, 2008.
48. _____ *La música como invitación a la nobleza*, Revista: *Arteleku aldizkaria*, ISSN 1133-844X, Nº. 59, España, 2006. pp.59-63. <<http://old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/zehar/59-secuencias-y-fragmentos/de-la-musica-como-invitecion-a-la-nobleza--carmen-pardo>> [En línea].
49. PENDERGAST Mark, *The ambient century: from Mahler to trance: the evolution of sound in the electronic age*, New York, Ed. Bloomsbury, 2000.
50. PLEASANTS Henry, *The agony of modern music*, New York, Ed. Simon and Schuster, 1995.
51. PONTY, Merleau, *Fenomenología de la Percepción*, Ed. Península, Barcelona, España, 1975.
52. PRÉVOST, Edwin, *Improvisación Libre en la Música y Capitalismo: la Resistencia a la Autoridad y el Culto por el Cientificismo y la Celebridad*, Revista: *Arteleku-Ruido y Capitalismo*, ISBN 978-84-7907-652-8, España, 2014. <<https://artxibo.arteleku.net/sites/all/libraries/pdfjs/web/viewer.html?file=https%3A//artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%253A378/datastream/OBJ/view>> [En línea].
53. RUSSOLO, Luigi, *El arte de los ruidos*, Traducción de L'Arte dei rumori. Edizioni Futuriste di "Poesia", Milan 1916 por Leopoldo Alas, Taller de Ediciones. Facultad de Bellas Artes. Cuenca, 1996.
54. SCHAEFFER, Pierre, *Tratado de los objetos musicales*, Ed. Alianza, Madrid, España 2003.
55. SCHAFER, Raymond Murray, *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires, Ed. Melos, 2007.

56. _____, *Hacia una Educación Sonora*, México, CONACULTA, 2006.
- _____, *The soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*. Vermont, Ed. Destiny Books, 1994.
57. SEGALEN, Victor. *Essay on Exotism: An Aesthetics of Diversity*. Durham, NC: Duke University Press, 2002.
58. SMALL, Christopher, *El musicar: un ritual en el espacio social*, España, Revista Transcultural de Música #4, 1999 ISSN:1697-0101, <<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-muscar-un-ritual-en-el-espacio-social>> Última consulta 18 de marzo 2023. [En Línea]
59. VALERY, Paul, *Piezas sobre arte*, Ed. La balsa de Medusa, Madrid, España 1999.
60. ZAPPA, Frank, *La verdadera historia de Frank Zappa, memorias/ The real Frank Zappa Book*, Barcelona, México, Buenos Aires, Ed. MALPASO 2014.