ISSN: 0719-7241

Ámbito Sonoro

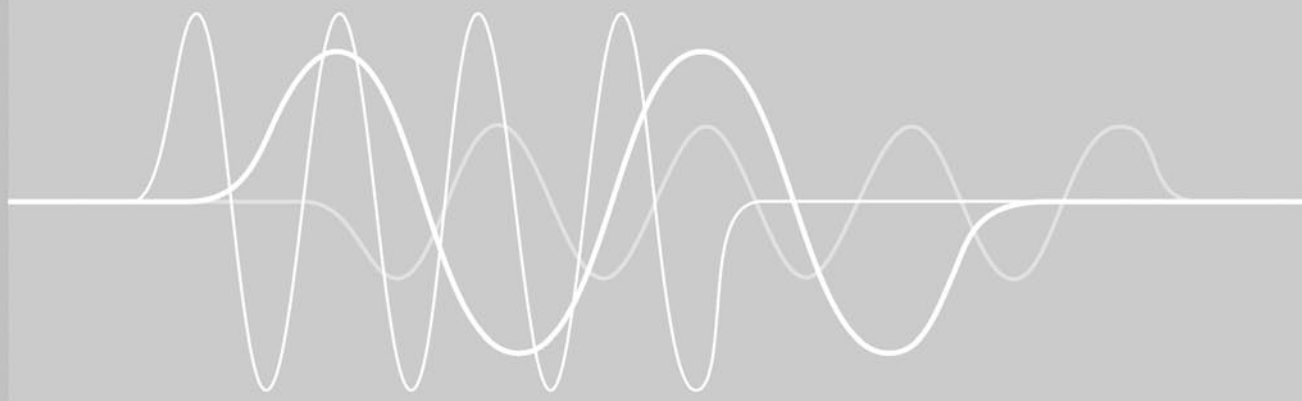
Revista del Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA

Ediciones Cluster

ISSN: 0719-7241

Ámbito Sonoro

Revista del Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA



Ediciones Cluster

Ámbito Sonoro

Revista del Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA, Año I, N°1
Valparaíso, Chile

Director
Juan Sebastián Cayo Sánchez

Subdirector
Gerardo Marcoleta Sarmiento

Secretario
Pablo Herrera Vidal

Editores
Dr. Boris Alvarado
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Lic. Eduardo Cáceres
Universidad de Chile

Dr. Rafael Díaz
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Dr. Juan Pablo González
Universidad Alberto Hurtado

Dr. Jorge Martínez
Universidad de Chile

Editorial
Ediciones Cluster

ISSN: 0719-7241

Proyecto financiado por
FNDR 2% Cultura Valparaíso 2015

CIMA
CENTRO DE INVESTIGACIÓN MUSICAL AUTÓNOMO

www.cimach.cl

ÍNDICE

PRESENTACIÓN 4

ARTÍCULOS

Crear, un estar sobre el caos como un principio generador de orden. Dr. Boris Alvarado. 9

Matrix: una librería de composición asistida para el entorno PWGL, basada en Matrices Combinatorias. Dr. Pablo Cetta. 29

El Totemismo como la Huella Dactilar del Aerófono Aborigen sudamericano. Dr. Rafael Díaz. 49

Estrategia para desentrañar: La Escucha en el Arte Sonoro. Dr. Jorge Martínez. 67

CRÓNICA

Reflexiones en el adentro y el afuera del XII Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas 2015 IMUS PUCV. Dr. Boris Alvarado. 87

ANÁLISIS

Comportamiento Idiomático de Aerófonos Musicales Mapuches en la Música chilena de Arte: El gesto ágrafo inscrito en la partitura. Dr. Rafael Díaz. 95

RECOMENDACIÓN BIBLIOGRÁFICA 119

DATOS SOBRE LOS EDITORES Y AUTORES DEL PRESENTE NÚMERO 121

ESTRUCTURA DE *ÁMBITO SONORO* 125

PRESENTACIÓN

La investigación académica en Chile se ha incrementado ostensiblemente durante los últimos veinte años. Esto propiciado por el apoyo de diferentes recursos que el Estado ha dispuesto para la realización de estas actividades, principalmente en torno a la ciencia y tecnología. Estas labores son cubiertas por entidades como CONICYT, organismo que presta valiosa ayuda en el desarrollo de nuevos conocimientos en diferentes áreas del quehacer profesional de nuestro país, además, fortalece la base tecnológica y científica de la nación. Sin embargo, gran parte de los recursos que Chile invierte en investigación contempla insuficientes recursos para la inclusión de temáticas artísticas relacionadas a la música. A esto podemos añadir una cantidad mínima de universidades que invierten en investigación musical y que sólo financian proyectos de académicos con ciertos vínculos establecidos según su jerarquía dejando fuera de su marco presupuestario a profesionales no asociados a estas entidades universitarias. Es de esta manera como el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, mediante el Fondo de la Música, ha cobijado este tipo de actividades. No obstante, las plataformas de difusión de los resultados de cada proyecto de este y otros fondos vinculados a la investigación son ciertamente escasos, por lo tanto, el panorama termina siendo complejo para quienes se dedican a estas funciones.

Es en este escenario en donde dejamos de manifiesto que los organismos pertinentes puedan visualizar que un eficaz y real progreso de una sociedad establecida viene acompañada inexorablemente con el desarrollo de investigación (y creación) de todas y cada una de las actividades sociales que involucran a un territorio determinado, en ese entonces es cuando efectivamente podremos evidenciar un atisbo del tan anhelado "desarrollo" del cual algunos dialogan.

Bajo el panorama antes descrito, en donde la carencia de mecanismos de difusión hace merma en las actividades de investigación, es que el Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA en conjunto con Ediciones Cluster, han decidido adentrarse en un proyecto que suministre a la comunidad académica nacional e internacional una plataforma de estudio el cual genere conocimiento renovado en la región. De esta forma, y como actividad paralela al trabajo que CIMA realiza mediante sus investigaciones habituales, emerge el primer número de la revista *Ámbito Sonoro*, publicación que intenta proporcionar una tribuna periódica en la cual se logren exponer estudios y avances de investigaciones relacionados con el área musical y las manifestaciones vinculadas a ella como la historia, cine, tecnología, filosofía, antropología, entre otras. Asimismo, mencionamos que esta primera edición de nuestra revista marca un punto de inflexión en el desarrollo de CIMA, puesto que mediante ella, se espera dar a conocer las labores que el centro realiza no solamente en la región de Valparaíso, sino también, al resto de Chile y Latinoamérica en general.

Sobre el cuerpo editorial permanente que acompañará la publicación, podemos referirnos a que la inclusión de estos profesionales de la música nacional y la aprobación de ellos en ser parte de la revista es de vital importancia y un invaluable apoyo al trabajo que ejecuta el centro, legitimando las actividades que CIMA realiza, además, garantiza el buen desarrollo de la publicación. Por consiguiente, lo editores asociados a *Ámbito Sonoro* son; Boris Alvarado, Eduardo Cáceres, Rafael Díaz, Juan Pablo González y Jorge Martínez, todos ellos de amplia trayectoria en el campo de la investigación y creación musical tanto en Chile como en el extranjero.

En aquel sentido, indicamos que la actual edición precisamente ha incluido artículos de los editores, esto con el fin de proporcionar direccionalidad a las próximas publicaciones de *Ámbito Sonoro* sirviendo de modelo y directriz para quienes deseen participar como autores. Es de este modo como el presente número incluye, dentro de la sección artículos, temas tan diversos como la filosofía, temática cubierta por Boris Alvarado mediante *"Crear, un estar sobre el caos como un principio generador de orden"*, la etnomusicología, por Rafael Díaz a través de *"El totemismo como la huella dactilar del aerófono aborigen sudamericano"* y el arte sonoro, por Jorge Martínez, con *"Estrategia para desentrañar: La escucha en el arte sonoro"*. Asimismo, contamos con nuestro primer invitado internacional para ser parte de la sección artículos, Pablo Cetta, quien desde Argentina nos provee un estudio en el área de la composición asistida titulado *"Matrix: una librería de composición asistida para el entorno PWGL, basada en matrices combinatorias"*. Además, la sección Crónica, cubre la contingencia nacional con *"Reflexiones en el adentro y el afuera del XII Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas 2015 IMUS PUCV"*, realizado por Boris Alvarado quien es su director artístico. Igualmente, la sección análisis indaga en un estudio sobre dos compositores nacionales vinculados a la creación de música mapuche, *"Comportamiento idiomático de aerófonos musicales mapuches en la música chilena de arte: el gesto ágrafo inscrito en la partitura"*, por Rafael Díaz. También, una recomendación bibliográfica que entrega información sobre ediciones de textos musicales surgidos últimamente. Finalmente, se incluyen los lineamientos editoriales por los cuales operará la publicación entregando normas a quienes deseen participar de la revista. De esta manera se espera que *Ámbito Sonoro* sea una plataforma adecuada para la exposición de material investigativo y que esta sea utilizada por quienes abordan ciertas temáticas especificas las cuales no siempre son de fácil exceso a la comunidad académica en general.

En consecuencia, le damos la bienvenida a nuestra primera edición, con el firme propósito de ser un aporte no sólo a la música, sino también, al campo de las humanidades en general, exponiendo la reflexión, el conocimiento y la crítica como elementos centrales del pensamiento, asimismo, como mecanismo formador en cuanto a su potencial utilización como material de estudio. Por último, mencionamos que *Ámbito Sonoro* espera contribuir a la música nacional e internacional mediante la promoción de la cultura investigativa musical, todo esto por medio de quienes finalmente "hacen" la revista, nuestros autores.

Juan Sebastián Cayo S.
Director *Ámbito Sonoro*

ARTÍCULOS

ARTÍCULOS

	Págs.
Crear, un estar sobre el caos como un principio generador de orden. Dr. Boris Alvarado.	9 - 28
Matrix: una librería de composición asistida para el entorno PWGL, basada en Matrices Combinatorias. Dr. Pablo Cetta.	29 - 47
El totemismo como la Huella Dactilar del Aerófono Aborigen sudamericano. Dr. Rafael Díaz.	49 - 65
Estrategia para desentrañar: La Escucha en el Arte Sonoro. Dr. Jorge Martínez.	67 - 84

Crear, un estar sobre el Caos como un Principio Generador de Orden

Dr. Boris Alvarado

Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
boriska02@hotmail.com

Resumen
Se trata de los fundamentos del caos en un sentido radical y de su convergencia entre la indagación por la música y la pregunta por el carácter de la creación en el arte como un problema de la filosofía y no solamente de la estética. Y así, la cuestión del caos se hace transversal en la obra y concepto del filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995). Es universo y virtualidad caótica, fuerzas de caos y obra de arte, otro orden y multiplicidad, fuerzas de caos como condición del pensar, función que revela la presencia de la ciencia, el arte, la política y la filosofía, considerando que toda la filosofía de Deleuze se construye atravesando un constante caos-cosmos, un caos compuesto y no preconcebido. Una realidad asignificante, que se visibiliza desde el devenir y acontecer de la creación. En este sentido, el caos se confunde con un cosmos ilimitado en cuyo seno se formarían múltiples mundos y así considerar que estamos en medio del caos, o bien que el caos está en medio de nosotros y por lo mismo ese caos, como diría Deleuze, es un movimiento que nos dinamiza de manera activa en los procesos de creación y donde intentamos trazar planos en el caos con él, y no sobre él, para luego agenciar artistas que devienen creadores.

Palabras clave: Deleuze, caos, concepto, creación, música, composición.

Abstract
This is about of the fundaments of chaos in a radical sense and of his convergence between the inquiry for the music and the question for the character of the creation in the art as a philosophy problem and not only from the esthetic. And so, the chaos issue become transversal in the work and concept of the French philosopher Gilles Deleuze (1925 – 1995). It's universe and chaotic virtuality, chaos forces and work art, another order and multiplicity, chaos forces as condition of to think, function that reveals the presence of the science, the art, the politic and the philosophy, considering that all the Deleuze's philosophy is contructed crossing a constant chaos-cosmos, a compound chaos or the chaos is in the middle of us and therefore that chaos, as would say Deleuze, is a movement that intensifies us actively in the process of creation and where we try to draw planes in the chaos whit him, and not over him, to then negotiate artist that will become in creators.

Key words: Deleuze, chaos, concept, creation, music, composition.

I
LA CREACIÓN MUSICAL TERRITORIALIZANDO EN LA PROPIA TIERRA DEL CAOS

"Un niño en la oscuridad, presa del miedo, se tranquiliza canturreando. Camina, camina y se para de acuerdo con su canción. Perdido, se cobija como puede o se orienta a duras penas con su cancioncilla. Esa cancioncilla es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos. Es muy posible que el niño, al mismo tiempo cante, salte, acelere o aminore su paso; pero la canción ya es en sí misma un salto: salta del caos a un principio de orden en el caos"[1].

Hablamos con ello de la creación, como ese "acontecimiento fundamental" y siempre presente que nos permite "territorializar" en la propia "tierra" del caos. Esto es nuestra propia mortalidad que nos constituye, se estabiliza y nos abre luego el "mundo" posible por hacer, para así "agenciar" el deseo y construir significaciones, islas de significaciones en que podamos "fugarnos al cosmos" de múltiples maneras creativas. Y precisamente en ello, es evidente que siendo mi interés la composición musical en mi tarea de compositor, los fenómenos de la creación sobre el arte, la música y la creación propiamente tal, sumado a los mecanismos que intervienen en ella, la práctica de una adecuada didáctica para su enseñanza y, finalmente, el expresar mejor este acto desde una forma que recorra cada parte de él, será el camino en que uno acceda al "agenciamiento" sensorial creativo que deviene en obra desde un pensar que entienda la obra por crear desde sí misma (en su propia materialidad), y no a partir de una clásica metafísica que desde una teoría estética que pretende decir lo que es el arte, pero siempre "por fuera del arte mismo" y que por lo general, elimina tanto la sensación como la materialidad de la obra.

Entonces decimos que se trata fundamentalmente en ese crear, de un estar sobre el caos como un principio generador de orden, desde donde acontece la creación y especialmente en la música, pues desde ahí nos encontramos situados en un abismo que germina un movimiento que en el propio caos agencia creación artística. Y, he aquí como Deleuze y Guattari, en su meseta 10 el "*ritornello*" de "*Mille Plateaux*" (1980), nos mientan descriptivamente el "acontecer mismo" del acto de creación o mejor dicho "producción" del hombre; en donde ese niño, que es cualquier niño, tiene que por miedo cantar para "conjurar la oscuridad", aquello que no se puede ver, donde la mirada sólo encuentra la noche, la oscuridad, y con ello lograr domar ese caos como un germen que lo estabiliza para que adquiera un cierto centro, un cierto orden, un cierto camino, un cierto "territorio" desde donde luego, se pueda habitar más seguro.[2]

1 Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil mesetas*, Pre-Textos, Valencia, 2000, p. 318.

2 "(…) La transición entre orden y desorden tiene un fondo complejo, a tal punto que, muchas veces, es

En ese centro, podemos ver la creación como ese "acontecimiento fundamental" y en palabras de Guattari:

> *"Las líneas de fuga son casi lo mismo que los movimientos de desterritorialización: No implican retorno alguno a la naturaleza, son puntos de desterritorialización de los dispositivos [agencements] de deseo"*[3].

Y así, la cuestión del caos se hace transversal en la obra de Deleuze, es universo y virtualidad caótica, fuerzas de caos y obra de arte, otro orden y multiplicidad, fuerzas de caos como condición del pensar, función que revela la presencia de la ciencia, el arte, la política y la filosofía, considerando que toda la filosofía de Gilles Deleuze (1925-1995), se construye atravesando un constante caos-cosmos, un caos compuesto y no preconcebido. En este sentido, el caos se confunde con un cosmos ilimitado en cuyo seno se formarían múltiples mundos y así considerar que estamos en medio del caos, o bien que el caos está en medio de nosotros y por lo mismo ese caos, como diría Deleuze, es un movimiento que nos dinamiza de manera activa en los procesos de creación y donde intentamos trazar planos en el caos con él, y no sobre él, para luego agenciar artistas que devienen creadores.

Esta es la idea central que se nos plantea, en otras palabras:

> *"El artista trae del caos unas variedades que ya no constituyen una reproducción de lo sensible del órgano, sino que erigen un ser de lo sensible, un ser de la sensación, en un plano de composición inorgánica capaz de volver a dar lo infinito"*[4].

El caos no hay que entenderlo como un desorden, sino que son los múltiples pliegues de la sensación. El caos es una apertura, abrir la boca para construir su categoría, quedándole un hilemorfismo en donde forma y materia queda el caos como una masa informe, que no tiene orden pero que ello no implica desorden que significaría ausencia de forma. Desorden es aquello que no tiene orden, porque no tiene forma. Pero ¿qué es eso que el pintor debe deshacer? Son los fantasmas del cliché:

---

difícil, si no imposible, definir independientemente los elementos a partir de los cuales se genera el orden. Estos elementos dependen de características globales, y las características globales de los elementos. No vivimos en el mundo unitario de Parménides ni en el universo fragmentario de los atomistas. Es la coexistencia de los dos niveles de descripción lo que nos aboca a la conflictiva situación que percibimos en las ciencias e incluso, diría yo, en nuestras propias vidas" Véase Prigogine Ilya, *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden*. Tus Quets Editores, Barcelona, 2009, p.176-177.

3 *Op.cit*. P.125.

4 Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?* (1993) Editorial Anagrama, Barcelona (2009). Pág. 203.

> *"Se diría que los clichés están ya sobre la tela aún antes de que se la haya comenzado. Que lo peor está ya ahí. Que todas las abominaciones de lo que es malo en la pintura están ya ahí. Cézanne conocía los clichés, las lucha contra los clichés aún antes de pintar. Como si los clichés estuvieran ahí como bestias que se precipitan sobre la tela, aún antes que el pintor haya tomado su pincel"*[5].

No es ausencia de forma, es una cantidad enorme de clichés, un mundo donde siempre hay materia que ha tenido una determinación, diría Hegel, siempre hay materia determinada y no abstracta. Y eso es lo que hay que "limpiar", donde Deleuze sigue a Bacon. Pero en *Die Kunst und der Raum*, de Heidegger, el término "*räumen*" que significa "espaciar", "despejar", "abrir camino" o "quitar del paso", lo entendemos como "lo propio del pensar". De esta manera, el *Raum* "no es una magnitud en la que están contenidos todos los cuerpos en un mismo tiempo, sino un elemento constitutivo del mundo"[6]. De esta manera, el espacio no se representa, sino que "se hace", se "produce", y por ende se entiende existencialmente y no de manera física. Se trata de un *Raum* vital, pragmático y significativo del "estar dentro". Somos espacio en tanto espaciamos, como dice Heidegger en *Ser y tiempo*: "El estar dentro" significa que un ente en sí mismo extenso está encerrado en los límites extensos de algo extenso. Ambos, el ente que está dentro y el que lo encierra, están en el espacio, y lo están en el modo del estar-ahí. Sin embargo, al recusar al Dasein esta forma de estar dentro de un espacio, no pretendíamos excluir principalmente de él toda espacialidad, sino tan sólo abrir el camino para llegar a ver aquella especialidad que es esencial al Dasein"[7].

Para Deleuze, que sigue a Nietzsche en esto, el arte en general y su acto mismo de creación por medio de todas las artes, es un acto propio de todo hombre por el mero hecho de ser hombre y que está asentado en el carácter mismo de ser un animal afectado y constituido desde las sensaciones mismas de la realidad en la que se mueve y en las que habita. En la primera clase de composición, entendemos que la música posee sus propias coordenadas temporales, su propia síntesis del tiempo, que puede ser entendido todo su marco teórico, desde lo "sublime" en Kant, pensador que atraviesa a Schelling, Nietzsche, Heidegger, Derrida, y a todos los pensadores que arrastran un "en sí" y que son románticos con una escisión que suman en infinitud de tiempo.

Por ello, el pensamiento filosófico aparece cruzado por el arte que cumple la función de facilitar el encuentro de lo relevante, de lo que "*da que pensar*"— en términos de Merleau-Ponty— o lo que "*fuerza a pensar*"—en los términos deleuzianos. En palabras del biólogo estonio Jakob von Uexküll:

---

5 Ibíd. pág. 42.

6 Heidegger Martin. *El Arte y el Espacio.* (1969) editorial Herder (2009) Barcelona. Véase notas Pág.42.

7 Heidegger Martin. *Ser y tiempo* (1951) Editorial Trotta (2009) Madrid. Pág.122

"Mientras que los signos temporales acompañan cada sensación y la incorporan en la serie temporal, las sensaciones de lugar siempre son sólo una parte de las sensaciones de contenido. Únicamente al tocar y al ver, somos consientes del lugar exacto en el que estamos"[8].

Para Deleuze, no hay esencia alguna que anime nada, ni de sentido a lo sensitivo, o a las impresiones. Nos movemos en un ámbito de lo "a-significante", "a-metafísico", "a-metafórico", "a-representacional", "a-edípico", incluso "a-gramatológico" y "a-genealógico".

El ser humano, ante la infinitud y sólo comparable a la experiencia kantiana de lo sublime, pone en juego lo diverso para entender lo que por sí resulta inentendible, y por ello -por esta imposibilidad- es que el pensamiento piensa; de otro modo, permanece en estado de no movimiento[9]. En Deleuze, comenzar con lo infinito no es otra cosa que lo natural al pensar problemático. El plano de inmanencia es un corte en el caos-cosmos -como diría Deleuze-, un corte de composición sin imagen preconcebida y que tiende a una imagen en su devenir, que llega por el cerebro, alma, espíritu o fuerza y que nos lleva a lo exterior de lo percibido. Es ese corte en el caos lo que contrae a lo que la materia disipa, irradia, refleja, refracta o convierte.

Es en este sentido que podemos asimilar el infinito a la idea de caos, entendiendo que se configura el caos no tanto a partir de un desorden, que de hecho no lo es, sino cuanto a partir de la velocidad a la que se desvanece cualquier forma o determinación que se esboce en su interior.[10]

Entender, por ejemplo, ese "agenciamiento" desde la "sensación" y el "cuerpo sin órganos", y practicarlo sin considerar ningún tipo de esencia, sino desde una filosofía que considere el "agenciamiento", como el sentido "espiritual" y animal de la creación del "cuerpo sin órganos", como el real "acontecimiento" para ver cómo es posible expresar y practicar en una vida de un compositor una escritura provocadora, perturbadora y plena de esas sensaciones que dan sentido y nos permite dar territorios que nos posibiliten habitar el caos mismo. El "cuerpo sin órganos" se expresa, se agencia en las sensaciones mismas que se materializan,

8 Von Uexküll, Jakob, Cartas biológicas a una dama, Cactus, Buenos Aires,2014.p. 65.

9 Podemos distinguir, entonces, una perspectiva de corte antropológico que se pregunta por el modo de ser en el mundo de "un ser de carne y hueso" y que, de algún modo, parte de la observación de cómo se nos muestra el ser humano en el mundo, de la perspectiva esquemática y propia de la investigación trascendental que debe garantizar la posibilidad de la moralidad (la idea de libertad) como puesta por la razón y, en este sentido, a la razón misma como autónoma, independiente, aislada de toda sensibilidad. Si la belleza le revela al hombre que concuerda con el mundo, lo sublime lo lleva a asomarse al abismo de la discordancia.

10 En cierta medida, el caos es lo primero que vivimos sumergidos en una afluencia incesante, y como dicen en la conclusión del texto mencionado, en: "Del Caos al Cerebro": "Sólo pedimos un poco de orden para protegernos del caos. No hay cosa que resulte más dolorosa, más angustiante, que un pensamiento que se escapa de sí mismo, que las ideas que huyen, que desaparecen apenas esbozadas, roídas ya por el olvido o precipitadas en otras ideas que tampoco dominamos." Véase Óp. cit. P.202.

que se vuelven territorio en el caos mismo de la vida y allí, en ese lugar por excelencia, el arte hace toda su entrada porque su función creativa, productora de sentido es lo que permite que el hombre pueda habitar la tierra, darle sentido al mundo y luego fugarse al cosmos. Como dice Deleuze:

> *"Esta espiritualidad es solamente la del cuerpo; el espíritu es el cuerpo mismo, el cuerpo sin órganos…"*[11]

Las determinaciones son las fuerzas del caos,[12] éstas son, fuerzas que ejercen un movimiento y la idea articuladora de este problema es que las cosas que son, que percibimos, que nos afectan, que concebimos, que usamos, son el resultado de una fuerza que se resulta vencer a otras, es en definitiva un juego de fuerzas.

La teoría de las fuerzas en Deleuze, comienzan en un principio derivado del rizoma, es decir, las fuerzas son siempre cúmulos de fuerzas, no hay por naturaleza fuerzas solas, aisladas de las demás. Cualquier fuerza, sin importar su intensidad, sólo existe cuando se actualiza, pero no se actualiza, sino en un efecto en el que se manifiesta, por ello, las fuerzas siempre tienen que ser concebidas como lo que "son", como una relación.

II
LA INVENCIÓN DE LO VISIBLE

Lo propio de los escritos sobre arte es intentar conceptualizar de manera singular lo que define en tanto acto de creación a cada una de las expresiones artísticas (evitando toda generalización). Al abordar desde lo empírico, podríamos brevemente decir, la especificidad técnica de cada arte (por ejemplo, en la pintura la especificidad del color en el cuadro creado es dar a ver la sensación; en el cine la imagen *debe* dar a ver el tiempo y/o el movimiento), la intención es mostrar que creación de afectos y perceptos singularizan la existencia, es decir, "liberan" al cuerpo de su organización habitual, por esta razón el arte debe considerarse como una forma de resistencia a la homogeneidad que sostiene nuestra vida de sujetos.

Para Gilles Deleuze, el arte "resiste", libera, si sabe desarmar la mirada (o desnudarla de sus vestidos, de los hábitos de espectador) ante el acontecimiento. En sus palabras:

---

11 Deleuze Gilles, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2002, p. 53.

12 El caos es múltiples pliegues de sensación. Kant dice que "la forma pura de las intuiciones sensibles en general (...) se hallará en el psiquismo" donde "se intuye en ciertas relaciones toda la diversidad de los fenómenos." Véase Kant Emmanuel, *Crítica del discernimiento*, A. Machado libros S.A. 2003 p. 170 [B34].

"El acontecimiento más común nos convierte en videntes, mientras que los media nos transforman en miradas pasivas, o lo peor en mirones. […] No son los media, sino el arte quien puede alcanzar el acontecimiento". (Deleuze, 1995, 252).

La mirada es, pues, lo homogeneizado por ejemplo en la información mediática; en cambio, es lo liberado o vuelto heterogéneo por el arte de la resistencia. Y, en ese sentido, para Deleuze es fundamental denunciar las pequeñas máquinas de la sumisión, como la que opera en los medios de comunicación, que nos ata, nos impone una comunidad del sentir, y promover, contrariamente, un trabajo distinto sobre la mirada que nos libere al encuentro con los otros, deshaciendo el yugo del "nosotros" presupuesto. Por ello, es necesario que la mirada adquiera una forma para llegar a ser lenguaje, pues una mirada sin forma es muda, se desvanece. Con la forma o a partir de ella es posible enseñar conocimiento y educar en la ética, forjar por ese medio una experiencia junto con otros. Todo ello requiere una especie de ascética, que no es nada evidente o reducible a los términos formales del arte. Una mirada en este contexto supone el ser afectado, implicarnos "en", dando forma a nuestra experiencia, para tener la oportunidad de explicar a los otros.

Paul Klee en su "Teoría del Arte Moderno", capítulo III- *El Credo del Creador,* dice:

"El arte no reproduce lo visible; vuelve visible. (…)Y allí, lo maravilloso y el esquematismo, propios de lo imaginario, se encuentran dados de antemano. (…)Y el dominio gráfico, por su misma naturaleza, empuja fácilmente y con razón hacia la abstracción".[13]

En el asunto de lo imaginario, podemos acercarnos a Henri Bergson, quien dice:

"Heme aquí, pues, en presencia de imágenes, en el sentido más vago en que pueda tomarse esta palabra, imágenes percibidas cuando abro mis sentidos, inadvertidas cuando los cierro".[14]

Al momento de intentar definir la música "humana", específicamente, Deleuze y Guattari apuntan que Paul Klee juega un lugar central: es Klee en el arte "moderno" quien ha señalado con más ahínco el problema de las fuerzas, problema esencial a todas las artes y presente en cada "época". *"Solo que, más evidente en esta época de lo cósmico".*[15]

13 Paul Klee, Teoría del Arte Moderno. Editorial Cactus, 2008 Buenos Aires, Pág.35.

14 Henri Bergson, Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu. Editorial Cactus, 2010, Buenos Aires, Pág.35.

15 Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, Mil mesetas, Pre-Textos, Valencia, 2000, p. 346.

Donde el artista se ve más libre al momento de concentrarse, en captarlas con sus propios medios para hacerlas sensibles, visibles y audibles; donde el artista busca producir, elaborar *sin mediación* un material a partir de un cuerpo a cuerpo con las fuerzas, allende toda subordinación a un motivo a un origen o un fundamento. Al respecto Deleuze y Guattari se preguntan:

> *"¿cómo consolidar el material, hacerlo consistente, para que pueda captar esas fuerzas no sonoras, no visibles, no pensables?".*[16]

Pues bien, esa respuesta, cómo construir una "máquina cósmica", ya que el propio cosmos, como sostienen Deleuze y Guattari, es un ritornelo, que sea capaz de hacer audibles las fuerzas del cosmos, puede ser rastreado concretamente en la obra y trabajo conceptual de Pierre Boulez, uno de los pilares fundamentales, junto con Paul Klee, en el arte moderno según los autores de *Mil Mesetas*.

Así, Deleuze y Guattari, Klee y Boulez yacen extraordinariamente cercanos. Por otra parte, Boulez aborda la obra y elogia el trabajo de Klee en reiteradas ocasiones. Finalmente, en la obra de Boulez, siguiendo la lectura propuesta por Deleuze y Guattari, acontece esa prudencia que todo arte debe tener al momento de abandonar la figuración, y la imitación, prudencia que deber ser notada en la sobriedad, en escapar o ir más allá de las fuentes del ruido: máximo de sobriedad calculada con relación a los heteróclitos o a los parámetros. La sobriedad de los agenciamientos hace posible la riqueza de los efectos de la Máquina. Con frecuencia hay demasiada tendencia a reterritorializarse en el niño, el loco, el ruido. Así se hace difuso, en lugar de hacer consistir el conjunto difuso o de captar las fuerzas cósmicas en el material desterritorializado.

> *"[…] Sobriedad, sobriedad: esa es la condición común para la desterritorialización de las materias, la molecularización del material, la cosmización de las fuerzas".*[17]

Esta cuestión de la sobriedad viene aparejada con la cuestión de la preeminencia de la música y el sonido y, por ende, del oído. Al respecto Deleuze y Guattari, se interrogan:

> *"¿Por qué el ritornelo es eminentemente sonoro? ¿De dónde viene ese privilegio del oído".*[18]

Mientras que el color continúa adherido a la territorialidad, el sonido es más

16 Ibid.p.346.

17 Ibid.p.347.

18 Ibid.p.350.

desterritorializado; el sonido escapa a la representación, es una fuga constante que puede elevarnos o perdernos en un agujero negro:

> *"el sonido nos invade, nos empuja, nos arrastra, nos atraviesa. Abandona la tierra, pero tanto para hacernos caer en un agujero negro como para abrirnos a un cosmos. Nos da deseos de morir".*[19]

Y qué se nos dice concretamente acerca del ritornelo de la música:

> *"el ritornelo es un cristal de espacio-tiempo".*[20]

> *"el ritornelo fabrica tiempo", ya que "el ritornelo es la forma a priori del tiempo, que cada vez fabrica tiempos diferentes".*[21]

La lógica que postula Deleuze y en relación a ambas citas, está más cerca de permitirnos entender que el espectador está en búsqueda de infinitud de planos en donde la obra, sin errar, puede caminar entre conceptos o en la Sensación. Se trata de un orden del hombre en atención a los signos de la naturaleza, en donde lo visible no es otra cosa que la resignificación de una realidad de formas de lo liberado por los planos en su infinitud. Se trata de una lógica que subsiste en el devenir del cuerpo en tanto captado por un pensamiento siempre inmanente como un principio que configura sensibilidad, permitiendo que acontezca la singularidad de la creación, allí donde los Universales no permiten explicar sino desde el ser explicados. Esto es en Deleuze, la singularidad en su expresión unívoca heredada de sus lecturas de Spinoza, Nietzsche y Bergson, es decir, lo ontológico deleuziano no reconoce la subordinación del *ser* al pensamiento. El ser de Deleuze es una materialidad anterior al pensamiento, es un pensar sin estructura, pues lo contiene, y es anterior a todo posible orden preformado colocando en relieve el ser creativo sobre las esencias, las evidencias o las intuiciones. El *ser* no es un *en sí*, no es un *a priori*, y la relación entre el ser y el pensamiento sólo es posible, entonces, de cara a lo abierto del acontecimiento y fuera de la representación. Allí la sensación de la representación es contemplativa al espacio y al tiempo, en tanto formas de su intuición que permiten la indeterminación del tiempo en el transcurrir de la vida.

Por tal motivo, la pintura de Bacon, es entonces, una posibilidad de visibilidad sobre una lógica de afectar y de ser afectado al tratar la carne estremecida, convulsa, y desgarrada, en donde muchos de sus cuadros son retratos, algunos sólo Sensación de cabeza con rostro revelador, porque es algo más que imagen

19 Ibid.p.350.

20 Ibid.p.350.

21 Ibid.p.350.

de rostro, es decir, son vísceras por cara. Es una "rostrocidad", como diría Félix Guattari.

Ahora bien, la composición como pensamiento, atesora en su imaginario tanto el sonido como materia pura y las relaciones entre ellos, y en su sentido del devenir como una cara al pasado y otra al mañana, nos dirigimos a construir obras que se hacen así mismas de imágenes, que forman sonidos y que establecen, dese uno sus relaciones que son originales y constantemente recurrentes, siendo así sus diferencias y repeticiones, la forma en que se expresa la relación entre "lo visible y lo vuelto visible".[22]

Y en el hacer, radicaría la diferencia entre modelo y copia, como si frente a la tela enfrentados a un hombre sentado frente a su escritorio, como en el Retrato de Gustave Geffroy (1895) de Cézanne, tuviésemos que atrapar, lo que no siendo realidad, si es el imaginario. Como la mesa, que se extiende hacia lo más abajo del cuadro, observando imágenes sucesivas tomadas desde diversas miradas simultáneas, al punto de marearnos ante la totalidad.

> *"Se trata de la semejanza imaginada que permite descubrir el mundo exterior desde la imagen, que no es un calco, una copia vulgar, una segunda cosa de esa primera, como si fuera un dibujo. "(…) dentro del afuera y el afuera del dentro, que hace posible la duplicidad del sentir, y sin los que no se comprenderá jamás, la cuasi presencia y la visibilidad inminente que constituye todo el problema imaginario".*[23]

De esta manera, el estatuto ontológico de lo imaginario, siempre es el de una acción expresiva que lucha por la libertad contra realidad. Coincidente con ello, Boulez dice, en relación a su obra Éclat:

> *"las maneras de "desmembrar" o de hacer "saltar por los aires" la unidad del grupo antes de devolverlo a su estado, son cosas que ya había imaginado anteriormente, desde el punto de vista de la composición".*[24]

Mis imágenes, de las cuales se nutre mi imaginario, o como se suele llamar el "imaginario sonoro" -aún cuando este término sea incorrecto- es separado de cualquier tarea cognitiva para su percepción auditiva. Es cualquier fragmento

22 En la filosofía antigua, Platón divide dos especies de imágenes: íconos y fantasmas. Las primeras se caracterizan como la técnica de producir imágenes fieles a las proporciones del modelo que imitan; las segundas, por producir meras apariencias que no respetan dichas proporciones. Las figuras del sofista, el pintor y el poeta son los personajes conceptuales del engaño, del poder simulador, porque obran en un abandono de la propia naturaleza real y genuina, para valorar las imitaciones de objetos representados como equivalentes a modelos. En Patrick Vouday, La invención de lo visible. 2009, Editorial Letranómada, Pág.13.

23 Maurice Merleau-Ponty. El ojo y el espíritu. Editorial Minima Trotta, 2013. Pág. 25.

24 Pierre Boulez. La escritura del Gesto, Conversaciones con Cécile Gilly. 2003 Gedisa Editorial, Pág.115.

en el cual existe la mayor definición posible de un gesto musical provisto de articulación y que permite de esta manera reconocer su identidad tipológica. Allí, el gesto como una imagen deviene, no como un organismo individual melódico, sino como una singularidad reconocible en lo propio de su ser singular y en un contexto que es propiamente general a toda música. Contrariamente a la cosa que se piensa que representa, la imagen no existe respecto de ella, no habita un lugar que le sea propio, no tiene identidad de esencia, no tiene cuerpo resistente, no tiene lugar de residencia, no posee identidad reconocible, y es nada menos que un fantasma, un parásito y/o un simulacro.

Deleuze adelanta ya en su texto *Pericles et Verdi. La philosophie de Francois Chatelet*, lo que podríamos llamar una estética de las imágenes:

> *"Comprendemos que la razón no es una facultad, sino un proceso, y consiste precisamente en actualizar una potencia o formar una materia. Hay un pluralismo de la razón, porque no tenemos ningún motivo para pensar la materia ni el acto como únicos. Se define, o se inventa un proceso de racionalización cada vez que se instauran relaciones humanas en una materia cualquiera, en un conjunto cualquiera, en una multipicidad cualquiera… Supongamos una materia sonora: la gama, o más bien una gama es un proceso de racionalización que consiste en instaurar relaciones humanas en esa materia, de manera tal que actualice su potencia y se convierta ella misma en humana".*[25]

Se trata de hacer visible el elemento sensible y plástico que pone en relación esa imagen con sus sonidos. Y, que posee esa identidad tipológica que la hace reconocible como un cuadro poseedor de identidad durante un tiempo reconocible entre otros gestos-imágenes. Se delimitan así y en principio dos campos: el campo de lo que se ve, de lo que se representa siendo no narrativo pero de lo que es visible y está desplegado en la superficie, y el campo de lo que queda oculto, de lo que no se ve pero se intuye en el proceso creativo de hacerlo visible como un acto de pura teatralidad y relaciones de sonido.

En este pensamiento, mi idea de teatralidad es un sistema de tensiones generado por esta distancia entre las relaciones, en que se abre lo que uno ve, por un lado, y lo que uno percibe como escondido o por detrás de lo que está viendo desde un Otro.

De manera directa y de esta forma, mi música la entiendo como teatralidad, como imagen de sensación pura. Es un teatro que no requiere texto, dado que la teatralidad implica un sujeto que mira y un objeto mirado, y supone que el objeto -lo mirado- es concebido como ficción que deviene realidad por el sujeto que mira como espectador. Es un fenómeno que se sostiene en el acto de la propia percepción y, que requiere no sólo del sujeto espectador, sino que este sujeto

25 Gilles, Deleuze. Pericles et Verdi. La philosophie de Francois Chatelet. 1988 Minuit, Paris,.pp.9-10.

entienda el objeto mirado como ficción... como representación de esa o esas imágenes, y que sea capaz de aceptar ese juego de ver lo que se le hace visible, no siendo lo visible en primera instancia, lo dado a descubrir sino sus propias relaciones de sonido.

Por eso se constituye una forma de devenir en el tiempo, que permite la existencia de dos o más imágenes en donde la segunda más que poner fin a la primera, transforma la primera en segunda. Es decir, anticipa lo que viene como una forma explícita de un hecho constituido por imágenes en el imaginario. Se trata de la apertura a una procedencia y una subconsecuencia a la manera en que todo sonido o imagen repite o recuerda uno o una anterior que en él resuena mientras anticipa el o lo posterior, que en él se espera.

Y en la música se hace visible en la aprensión de la temporalidad pues, como composición, recurre a procedimientos que se anticipan unos a otros. El mecanismo de la representación se desarrolla entonces, en el espacio de lo visible.

Este es el procedimiento característico que implica la operación de la teatralidad, la potenciación de la exterioridad material de una situación dada en un espacio y un tiempo determinados. Esta operación tiene un efecto de vaciado de esos signos propios de la antigua narrativa, cumpliéndose la definición hegeliana de la Verdad, esto es lo verdadero, es el resultado a través del camino. Y en la música en tanto composición, se hace visible que ese camino es la recuperación infinita de todos los momentos de un recorrido y que esa Verdad no está en el final conclusivo y totalizante como territorio, sino que cada detalle contiene a todos los demás del mismo modo que en cada sonido resuena el anterior y se anticipa, en calidad de figura, el siguiente en un constante retorno que no tiene principio ni fin. Volvemos a leer porque lo original deviene originario: marca plural de origen singular. Y el proceso de una verdad que aparece en un mundo toma necesariamente la forma de una incorporación lógica.

Al extraerlos de su contexto real-narrativo, los signos quedan vacíos de su significado contingente y dispuesto a su utilización en un plano simbólico. Por este motivo, se continúa un pensamiento sobre la teatralidad refiriéndose a esta, como una operación final necesaria para fundar un nuevo lenguaje.

Es por esto que una obra de arte se ofrece a una diversidad de interpretaciones, porque los signos sobre los que se construyen, extraídos de contextos reales, son proyectados en función de su materialidad específica, hacia un plano poético. La teatralidad está, por tanto, en la base de cualquier operación artística, aunque no en todos los casos este mecanismo se lleva acabo de modo explícito.

El hombre se siente desnudo bajo la mirada de Dios, se siente mirado, en mitad del mundo entendido como escenario, condenado a verse como sujeto y objeto de la representación al mismo tiempo, escindido entre su finitud y lo ilimitado de su deseo, entre su ser y su representación, entre lo que es y lo que parece.

"La diferencia con la imagen del tópico clásico del "mundo como teatro" consiste en que ya no se trata de representaciones".[26]

Entendido no desde sus resultados exteriores, sino desde sus funcionamientos internos, desde sus juegos de inestabilidades y vacíos, ya no es el mundo visto como una escena para representar, sino como un mecanismo que produce un imaginario pleno de imágenes en el que lo fundamental no es tanto el resultado de esas representaciones, sino el mecanismo de visibilidad de esas imágenes en sí mismo. La pregunta ante una representación ya no es, por tanto, el qué significa, sino el cómo funciona, el cómo se construye y el cómo se visibiliza el imaginario. Es el no dar verosimilitud al resultado final, sino hacer pasar por cierto la verdad semiótica de la representación, porque sabemos desde el comienzo que inevitablemente es falsa, como toda representación, sino en hacer creíble el proceso, el mecanismo de tensiones entre lo que se ve y lo que se oculta; en ese campo de inestabilidades se juega ahora la verdad de lo real.

La teatralidad es una maquinaria que hace visible unas cosas y oculta otras, pero lo importante no es la imagen final producto de la representación, sino el funcionamiento del propio mecanismo, puesto de manifiesto en el espacio en el que opera. En el mismo funcionamiento radica su sentido, el sentido de la realidad representada.

El problema central no es la disposición representativa ni la cuestión, a ella ligada, sino de saber qué representar y cómo, definir una buena o verdadera representación. Es decir, de todo lo que queda excluido como no representable, pero que al mismo tiempo determina los límites exteriores de lo que se puede representar, es decir, de lo que se puede conocer, de lo que se entiende como realidad.

En otras palabras, la imagen y la música deben sostenerse por ellos mismos para que sean capaces de interrogarnos, de violentarnos. Con ese fin, es que el artista crea un sistema, una lógica, un medio de expresión indirecto, interviniendo la presentación y la organización habitual de las imágenes y los sonidos significados y reconocidos en el mundo cotidiano que sostiene "nuestra" imagen de mundo. Tal sistema, puede decirse, arrastra consigo el mundo y sus límites; devuelve tanto a la imágenes como a los sonidos la posibilidad de ser "Figuras". Por tanto, en la modernidad del arte, no se trata de asumir la tarea hermenéutica de restituir un contexto que devuelva un sentido y significado perdidos, ni tampoco asumir su realidad de *meros* significantes, sino conformarse con un diagrama provisorio, un "delirio" que sirva de antídoto al hábito de dotar de significado a las imágenes y sonidos. Más precisamente, al arte moderno se presenta como remedio *contra* la voluntad de significado y representación. Este problema de la figuración o de la

26 Michel Foucault, Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. Editorial Siglo Veintiuno, 2007 Buenos Aires, Pág.28.

representación, fue indudablemente, uno de los problemas más importantes que tuvo que afrontar el arte del siglo XX, porque en él se encontraban, por lo demás, temas que abarcaban desde el "objeto de la pintura", la "psicología del proceso pictórico", hasta "las técnicas pictóricas". El problema se situó, sobre todo, en lo que se refiere a la dimensión originaria del contacto con el mundo, vale decir, en cómo ha de relacionarse el arte con la realidad. Las respuestas a esta cuestión en el mayor de los casos se resolvía en distinguir entre lo objetivo y lo subjetivo, en el proceso de creación, división que habría dos vías: el automatismo o la abstracción. Para el artista que quiera dar cuenta de la forma de su trabajo, en vez de reproducir lo que el ojo "ve", creará a partir de sus propios principios tomando lo visible como mero punto de partida, y como tal, podrá experimentar infinitas variaciones de acuerdo a las leyes que él mismo se ha impuesto. La otra forma de proceder, la vía subjetiva, renunciará a reproducir lo visible, lo "fenoménico", o todo lo que el ojo vea directamente. En este caso el artista compondrá a partir de líneas y colores que poseen una génesis estrictamente subjetiva.

III
REALIDAD Y SENSACIÓN A-SIGNIFICANTE

Luego, todo lo real, y al decir real, me refiero a todos los trazos o gestos que articulan la trama polifónica de relaciones en las que se da el hombre con su en-torno, tienen de alguna manera una re-ferencia al espacio como un propio caos. En cierta forma, es la esencia del espacio como límite y posición desde dónde nos situamos.

El que escribe es el único ser humano que conoce el algoritmo íntimo, es el único en contacto con la naturaleza divina de los dioses. Luego, el que conoce la música es aquél que la vive desde lo más profundo, desde lo íntimo del adentro, entendiendo entonces que, el conocer cómo se construyó, es porque también sabe construirlo una y otra vez.

Para Kandinsky, en un lenguaje poético cercano a los surrealistas, habla de la aproximación de la manera de la interioridad con el contenido de su arte y ligando su ser interior con la materialidad, en todo su sentido, de la tela:

> *"Tela vacía. En apariencia: verdaderamente vacía, guardando silencio, indiferente. Casi estúpida. Pero en realidad: llena de tensiones con mil voces bajas, llenas de espera. Un poco asustada porque puede ser violada. Pero dócil. Un poco asustada porque se le exige, ella sólo pide gracia. Puede darlo todo pero no puede soportarlo todo. Acentúa lo justo pero también lo falso. Y devora sin piedad la cara de lo falso. Amplifica la voz de lo falso hasta el aullido agudo, imposible de soportar".*[27]

27 Kandinsky Vasili. La gramática de la creación. El futuro de la pintura Op.cit. pág.129.

Para el pintor irlandés Francis Bacon, en la tela blanca:

"Antes de pintar muchas cosas han pasado. Aún antes de comenzar a pintar, han pasado muchas cosas. Es por eso, precisamente, que pintar implica una especie de catástrofe. ¿Por qué? Implica una especie de catástrofe sobre la tela para deshacerse de todo lo que precede, de todo lo que pesa sobre el cuadro aún antes de que sea comenzado".[28]

La intensidad del pliegue del cuerpo en tanto materia, y como expresión de la fuerza territorializada y aconteciendo ocurre en el diagrama. Es decir:

"Diagrama es esta zona de limpieza que hace catástrofe sobre el cuadro. Es decir, que borra todos los clichés previos, aunque fueran virtuales, arrastra todo hacia una catástrofe".[29]

Que va limpiando la tela y renovándola de todo paso ilustrativo en donde antes todo lo habitaba. Luego, las excitaciones nerviosas orgánicas, no son otra cosa que sensaciones que se conservan a sí mismas como vibraciones espirituales. La sensación sería como la vibración orgánica que se ha vuelto variedad. La sensación, como contemplación, es contemplación pura o intuición que llena un mismo plano inmanente, unívoco y consistente. Son elementos y cuerpos los que se contraen por sensación hasta componer una "sensación en sí" que vuelve consistente el plano. La relación dual cuerpo-imagen, en términos deleuzianos, pone de manifiesto lo que parecería realmente ilógico: una razón de los sentidos que pudo ser percibida en cabezas, trozos de cuerpos, fragmentos de rostros, cortes del plano del ver, cuerpos de hombreada animalidad, difuminaciones en donde el distinguir no es lo buscado sino esa sensación de lo percibido sin narración, sin ilustración.

El acontecimiento que desbroza es pensamiento que va liberando los lugares para constituir el arte, luego, ¿Cómo se constituye el arte?, desbrozando en múltiples *"räume"*, liberando los *"orten", para que aparezca* la figura. Así el espacio desbroza, libre de lugares para permitir la aparición de la figura.[30] Hechas estas breves aclaraciones, vamos al texto de Heidegger para encontrar allí, ese desbrozar liberando lugares para que acontezca el arte. Heidegger dice:

"¿De qué habla el lenguaje en la palabra "espacio"? En ella habla el espaciar. Espaciar remite a "escardar", "desbrozar una tierra baldía". El espaciar aporta lo

28 Deleuze, Gilles. Pintura. El concepto de diagrama. Óp. cit., pág. 42.

29 Deleuze, Gilles. Pintura. El concepto de diagrama. Óp. cit., pág. 43.

30 Wildnis Freimachen en el texto de Heidegger se debe entender como "desbrozar una tierra baldía" esto es "limpiar un terreno estéril y yermo", "eliminar las malas hierbas del campo". Véase notas Pág.43.

libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre. Pensando en su propiedad, espaciar es libre donación de lugares, donde los destinos del hombre habitante toman forma en la dicha de poseer una tierra natal, su Heimat, su Haus, su Heitmatland- o en la desgracia de carecer de una tierra natal, o incluso en la indiferencia respecto de ambas. (…) Espaciar aporta la localidad que prepara en cada caso un habitar. Los espacios profanos son siempre la privación de espacios sagrados a menudo muy remotos. Espaciar es libre donación de lugares.
"(…) ¿Cómo acontece el espaciar? ¿No se trata acaso de un emplazar, entendiendo a su vez a la doble manera del admitir y del disponer? Por un lado, el empezar admite algo. Deja que se despliegue lo abierto, que, entre otras cosas, permite la aparición de las cosas presentes a las cuales se ve remitido el habitar humano. La concesión de lugares acontece en esta doble forma de emplazamiento. El carácter de este acontecer es el de dicho conceder. Con todo, ¿qué es el lugar, si su peculiaridad se tiene que determinar al hilo de un emplazamiento que deja libertad? El lugar abre en cada caso una comarca, en cuanto que contenga dentro de ella las cosas en su mutua pertenencia".[31]

IV
EL OBRAR DEL CONCEPTO

No menor, es el aporte conceptual en *Qu'est-ce que la philosophie? (1991)*, donde Deleuze define su hacer filosófico como un creador de conceptos. La creación de conceptos que lleva a cabo la filosofía yace íntimamente ligada con la creación artística, pues si la creación de conceptos entraña una relación con las fuerzas del afuera, el arte a su tiempo capta o materializa las fuerzas del afuera en un bloque de sensaciones, convirtiendo la afección en afecto y las percepciones en perceptos, más allá de todo componente subjetivo, más allá de toda vivencia personal. En ese sentido, el artista es un "vidente". De tal manera que en la obra filosófica de Gilles Deleuze no existe una "filosofía del arte", porque no hay o no estamos nunca en presencia de un arte en general, sino frente a fuerzas materializadas cada vez de manera contingente en la literatura, cine, música, etc. ¿Qué define la reflexión sobre el arte en la filosofía de Deleuze? Si no existe una "filosofía del arte", tampoco hay una "estética", en los términos en que estamos habitualmente acostumbrados a comprenderla. En su lugar se encuentra, primero, una "filosofía de la creación" o una conceptualización del acto específico de crear que será desarrollado en el estudio específico de cada técnica y soporte, como podemos ver en las monografías dedicadas al estudio de la literatura en *Proust et les signes y Kafka. Pour une littérature mineur* (1973); de la pintura en *Francis Bacon Logique de la sensation* (1982) y del cine en, *Image-Mouvement. Cinéma I* (1983) e *Image-Temps*.

31 Heidegger Martin. El Arte y el Espacio. Op.cit.Pág.21, 23,25.

Cinéma II (1985); segundo, se halla una comprensión acerca de las implicaciones fisiológicas de cada expresión artística; tercero, se derivan de las anteriores los alcances psíquicos y psicológicos para la conformación de la subjetividad. Estos tres puntos dan lugar a una otología política del arte cuyo fin es potenciar la vida y, como veremos, liberar el cuerpo de lo que lo aprisiona.

Y por otro lado, se ve en la necesidad de establecer una diferencia entre el arte y las ciencias, y siendo el arte el receptáculo que contiene a la música, podemos entonces entender que acontezca una teoría del arte en Deleuze, para comprender mejor la noción de creación y caos, y las fuerzas activas y reactivas que allí confluyen para que devenga la producción de esa expresión, en donde el verdadero sentido de la ciencia esta en crear funciones, el verdadero objeto del arte es crear agregados sensibles y sensaciones, y el objeto de la filosofía es crear conceptos dinámicos.

Primero, pensar es una actividad de creación de conceptos, la filosofía no tiene valor en sí misma, sino en la medida en que sirve a la vida (Nietzsche); segundo, pensar es ser afectado (Spinoza) o en otras palabras el pensamiento se produce como una afección de las fuerzas del afuera que se enfrentan a las fuerzas del interior; y estas fuerzas del afuera son las que ponen el pensamiento en estado de exterioridad y, por esa vía, se produce *como* inconscientemente ¿Qué sentido tiene ese inconsciente para el pensamiento? Su lugar es fundamental, pues quiere decir que el pensamiento filosófico se ve en primer lugar afectado antes que ejercerse como actividad de creación, lo cual indica que no gobierna su comienzo: su ejercicio se produce "en medio", como Deleuze gusta decir. Estar "en medio" es estar entre las fuerzas. El inconsciente es pues ese lugar, ese campo de fuerzas informal donde las fuerzas entran en relación, donde no existen ni formas ni representaciones: el cuerpo se anuncia como el gran desconocido y al mismo tiempo se presenta como el elemento guía del pensar filosófico, pues su experiencia o experimentación señala la senda a través de la cual se encontrarán pensamiento y vida. En tercer lugar, el pensamiento está sometido a la acción del tiempo presentando un punto de vista acerca de la historicidad del pensar: las fuerzas del afuera que afectan al pensar se temporalizan. Así, aquello que fuerza al pensamiento es siempre lo siguiente: "algo ha pasado", algo se *nos* impone (toca nuestro cuerpo), como mera incógnita en su ser problemático; algo nuevo, algo nuevo y desconocido emerge y nos fuerza a pensar, a *entrar* en el pensamiento; algo que no sabemos aún es qué nos fuerza a llevar a cabo una actividad de creación de conceptos, creación que se revela y se define, por tanto, como una no-elección, como una violencia que nos enfrenta a aquello desconocido, aquello para lo cual no tenemos palabras: pura diferencia que se sustrae a nuestra mirada, que no se deja pensar amorosamente. Así surge la idea de "encuentro".

V
A MODO DE CONCLUSIÓN

Mi exposición, no desde la música, sino desde la pintura, como si estuviésemos entre pintores y no compositores o filósofos, y sobre todo, porque a veces los músicos sólo sabemos atender a la música y si nos olvida que somos parte de un cosmogonía y de un caos desde donde acontece la expresión desde otras artes productivas y que también a ellas pertenecemos, intenta deshacer la significación, oponiendo una filosofía de la expresión contra una concepción de filosofía como representación e interpretación que parecieran centrar sus esfuerzos en que nada hay que interpretar, nada que comprender, al contrario, sólo un puro afán de producción.

Deleuze y Guattari explican en Mil mesetas:

> *"La voz precede al rostro, lo forma un instante, y le sobrevive al adquirir cada vez mayor velocidad, a condición de ser inarticulada a-significante, a-subjetiva".*[32]

Por ello, continuarán los autores:

> *"...se puede decir que la música está en conexión con un filum maquínico infinitamente más poderoso que el de la pintura: línea de presión selectiva. Por eso el músico no tiene con el pueblo, con las máquinas, con los poderes establecidos, la misma relación que el pintor".*[33]

Tal, pareciera ser el lema que atraviesa de punta a cabo sus textos y que debiera delinear, según su perspectiva, también un aspecto no normativo de la modernidad en el arte. La obra de arte moderna, según Deleuze, nada representa, nada quiere decir más allá de lo que por ella misma es:

> *"Objeto producido", sensación, expresión directa o, más bien, violenta. De tal manera que la obra de arte y la filosofía constituyen pura expresión o expresión pura, que ha renunciado a ser la expresión de una interioridad, que clama por ver la luz, por salir de la oscuridad, de la ceguera de las profundidades, sino expresión de la propia de la fuerzas en la inmanencia del mundo. De ahí que el artista intente deshacer el carácter figurativo, ilustrativo y narrativo de las imágenes y los sonidos, puesto que la creación propiamente tal no cuenta ni con un modelo al que deba ajustarse, ni con una historia a la que deba subordinarse (Deleuze, 1981, 12).*

32 Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, Mil mesetas, Pre-Textos, Valencia, 2000, p. 314.

33 Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, Mil mesetas, Pre-Textos, Valencia, 2000, p. 351.

Sin embargo, un ejercicio de construcción, creación y producción de imágenes y sonidos sin modelo ni historia es un trabajo que está íntimamente ligado a la representación o, mejor dicho, a la confrontación con el cliché que contiene y transporta. El propio Bacon lo señala en una entrevista: "los clichés están sobre la tela y hará falta ahogar en primer lugar todo eso, lanzarse a la tempestad que va hacer huir los clichés".

Hacerse a la tempestad no es nada sencillo, pues requiere un arduo trabajo como bien lo ha mostrado Chris Marker en el cine: violentar la imagen, deshacer el cliché, debe acompañarse de una práctica sostenida, de una ascética que sitúa al cineasta en la encrucijada de impedir la asimilación convencional de las imágenes y, al mismo tiempo, su conversión en monumento impenetrable. "A-significante", en ese sentido, es un término que es fundamental a la hora de comprender el estatuto no representativo del arte moderno que intenta romper el sintagma significado-significante. No obstante, sería necesario antes hacer un breve recuerdo de estos términos, de acuerdo a como lo explica Saussure en su *Curso de lingüística general:* Signo, será la unión de concepto e imagen acústica, o más bien, la unión de significado y significante (donde obviamente significado remite a concepto y significante a imagen acústica). El concepto o el significado será transportado por significante que, por supuesto, cumple con la función de vehicularlo o de hacerlo sensible para nosotros (Saussure, 1959, 127). Cuando el arte se concibe como un lenguaje provisto de signos, se asocia la idea de significado y significante a la relación Figura y objeto representado, vale decir, obra y "correlato real" en el que encuentra su justificación. Pero cuando la pintura ha cortado los lazos con la representación, cuando no hay algo que entender (concepto), tampoco existe un "lazarillo" que saque a la luz un significado.

De esta manera, la noción de significado y significante desaparecen, se anulan frente a su inutilidad operativa, ante una Figura que sólo remite a su hecho no ilustrativo o narrativo. No obstante, la Figura no es tampoco una pura nada, por más que su "realidad" no remita a un significado, ni tampoco a un concepto o una idea. La Figura no se entiende, sino que se siente, ese es su único a priori, su impresión directa y sin rodeos que escapa, como se ve, a las relaciones de significado y significante: en la Figura no hay nada que entender ni tampoco servirá para ningún fin inteligible.

Entonces para la memoria, todo es guardar un recuerdo que posteriormente se pueda recordar, porque de ello, si no tienes preguntas en la mente, es que tienes muchas cosas que mirar. De allí, ¿que se mira? ¿Lo que se conoce? ¿Lo que no se conoce?.

Bibliografía

Deleuze, Gilles, (2002): *Francis Bacon. Lógica de la sensación.* Madrid, Arena Libros.
(1988): *Pericles ET Verdi. La philosophie de Francois Chatelet,* Minuit, Paris.
(2004): *Foucault*, Paris. Les Éditions de Minuit.
(2012): *Pintura. El concepto de diagrama.* Buenos Aires, Editorial Cactus.
(2014): *Proust et les signes.* Paris, Presses Universitaires de France.

Deleuze, Gilles. y Félix Guattari. (1991): *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Les Edition de Minuit.
(2000): *Mil mesetas*, Pre-Textos, Valencia, 2000
(2009): *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Editorial Anagrama.
(1995): *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires, Paidós.

Bergson, Henri. *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu.*

Boulez, Pierre, (2003): *La escritura del Gesto, Conversaciones con Cécile Gilly. Gedisa* Editorial.
(2008): *Le pays fertile Paul Klee*, Paris Editions Gallimard.

Foucault, Michel, (2007): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Editorial Siglo Veintiuno.

Heidegger M. (2009): *Ser y tiempo* (1951) Madrid, Editorial Trotta.
(1969). *El Arte y el Espacio*. Barcelona, editorial Herder.

Kandinsky, Vasili (1970): *La gramática de la creación. El futuro de la pintura.* Barcelona, Ed.Paidós.

Kant E. (2003): *Crítica del discernimiento,* A. Machado libros S.A.

Klee, Paul (2008): *Teoría del Arte Moderno.* Buenos Aires, Editorial Cactus.

Merleau-ponty, Maurice (2013). *El ojo y el espíritu*. Editorial Minima Trotta.

Pinhas, Richard (2001). *Les Armes de Nietzsche*. Paris, Editorial Flammarion.

Prigogine, Ilya (2009). *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden.* Barcelona Tus Quets Editores.

Von uexküll, Jakob. (2014) *Cartas biológicas a una dama*, Buenos Aires, Cactus.

Vouday P. (2009). *La invención de lo visible*. Paris, Editorial Letranómada.

Matrix: Una Librería de Composición Asistida para el Entorno PWGL, basada en Matrices Combinatorias

Dr. Pablo Cetta

Facultad de Artes y Ciencias Musicales
Universidad Católica Argentina
cetta.pablo@gmail.com

Resumen
El empleo de matrices de grados cromáticos, como método de organización de la altura en la música no tonal, constituye un procedimiento eficaz para la generación de materiales para la composición. En este artículo se describen las propiedades de una librería especialmente creada para el entorno de composición asistida PWGL, destinada a la generación y transformación de matrices combinatorias y a la realización de operaciones con conjuntos de grados cromáticos.

Palabras clave: Composición asistida, PWGL, matrices combinatorias

Abstract
The use of pitch classes matrices as a method of pitch organization in atonal music, is an effective procedure for the generation of compositional materials. This paper describes the properties of a specially created library for the assisted composition environment PWGL, designed to create and transform combinatorial matrices and to perform some operations with pitch class sets.

Key words: assisted composition, PWGL, combinatorial matrices

1. INTRODUCCIÓN

La utilización conjunta de dos o más modos de una serie dodecafónica, obtenidos a través de operaciones de transformación derivadas de los principios de combinatoriedad e invariancia, ha sido el punto de partida para el posterior desarrollo de matrices combinatorias, tanto dodecafónicas como no dodecafónicas.

En la música serial, la superposición de dos modos cualquiera de la misma serie -en dos voces de una textura contrapuntística, por ejemplo- podía generar la repetición de grados idénticos entre voces, y en consecuencia la disminución de la variedad cromática. La aplicación del principio de combinatoriedad[1] se basaba en determinar qué operaciones de transformación de la serie producían modos que, al superponerse, garantizaban una distribución homogénea de los doce grados en el tiempo. Esta distribución, como sabemos, se producía al aplicar un operador mediante el cual las notas del primer hexacordio pasaran, en otro orden, al segundo hexacordio de la transformación, y las del segundo hexacordio al primero. Al comparar ambos modos podía observarse la presencia del total cromático tanto en los primeros hexacordios combinados, como en los segundos[2].

En el caso de las matrices no dodecafónicas, su utilización no persigue necesariamente la regulación de la variedad cromática. Su empleo se limita a garantizar cierta coherencia interválica entre el aspecto horizontal y el vertical de una configuración de alturas determinada. A diferencia de la concepción serial, el orden de las notas carece de importancia.

Las matrices no seriales están, en general, formadas por el mismo conjunto de grados cromáticos (PCS, por *pitch class sets*) tanto en sus filas como en sus columnas. De ahí que la lectura de las filas -líneas melódicas de la trama contrapuntística- o las columnas -acordes- recurren a las mismas clases interválicas. No obstante, cierto tipo de construcción, que luego veremos, puede presentar dos PCS, uno utilizado horizontalmente y el otro verticalmente.

Por tratarse de configuraciones de altura que presentan homogeneidad interválica en dos dimensiones, el empleo de estas matrices como punto de partida para la composición musical resulta de interés y ofrece múltiples posibilidades.

1 La combinatoriedad fue empleada inicialmente por Arnold Schöenberg [1] y, posteriormente, desarrollada y clasificada por Milton Babbitt en diversos artículos.

2 Resulta obvio que la combinatoriedad más inmediata es la que se produce al superponer una serie cualquiera con su retrogradación.

2. MATRICES COMBINATORIAS NO SERIALES

A fin de caracterizar los distintos tipos de matrices y sus modos de construcción vamos a basarnos en la terminología empleada por Robert Morris en su artículo "*Combinatoriality without the aggregate*" [2]. Una descripción detallada de sus modos de construcción, con ejemplos musicales, puede hallarse en el libro *Elementos de Contrapunto Atonal*, de Pablo Cetta y Pablo Di Liscia [3], y también su aplicación a través de una librería especialmente programada para el entorno de procesamiento en tiempo real *Pure Data*[3].

Una primera clasificación de las matrices resulta de la división en simples y complejas. En el primer caso, la construcción de la matriz no depende de las propiedades del PCS elegido como norma generatriz y el resultado tiende a ser una mera permutación de elementos, o bien una yuxtaposición de estructuras acórdicas. En esta categoría se inscriben las matrices conocidas como "cuadrado romano", tipo "IA", tipo "IB" y tipo "II".

Las matrices complejas, por su parte, demuestran amplias posibilidades como materiales para la composición, y se dividen en matrices generadas a partir de cadenas de PCS y matrices creadas a partir de ciclos de un mismo operador.

2.1 Matrices simples

El "cuadrado romano" se construye a partir de las permutaciones circulares de los elementos de un conjunto cualquiera, ubicando cada permutación en una fila distinta. En el ejemplo siguiente, los grados del PCS elegido -numerados del 0 al 9 y con las letras A y B- se ubican de forma arbitraria en las posiciones de la primera fila de una matriz de 4 x 4. Las permutaciones circulares de las posiciones dan el siguiente resultado:

1B5	39		82
39		82	1B5
	82	1B5	39
82	1B5	39	

Según se observa, todas las filas y columnas tienen el mismo contenido, en distinto orden, por supuesto.

Las matrices tipo "IA", "IB" y "II" constan de un único elemento por posición. La matriz tipo "IA" se obtiene ubicando el PCS elegido en la primera fila y en la primera columna. Las filas o columnas siguientes se calculan transponiendo el PCS

3 https://puredata.info/

sobre sus propios grados. En el ejemplo que sigue, el PCS (8, 0, 1, 7, 6) se transporta sobre 0, 1, 7 y 6:

8	0	1	7	6
0	4	5	B	A
1	5	6	0	B
7	B	0	6	5
6	A	B	5	4

Como se aprecia, se trata de una yuxtaposición de acordes de igual estructura, que se reconoce tanto armónica como melódicamente.

Las matrices "IB", por su parte, contienen el PCS original en las filas y su inversión en las columnas, como ocurre en el caso siguiente. La interválica es la misma en todas las filas y columnas de la matriz (PCS 5-7):

0	4	5	B	A
8	0	1	7	6
7	B	0	6	5
1	5	6	0	B
2	6	7	1	0

Las matrices tipo "II", en cambio, se forman con dos PCS diferentes, uno para las filas y otro para las columnas. Por esta razón, dos PCS pueden dar como resultado matrices rectangulares, si elegimos a cada uno con distinto número de elementos, como en el ejemplo:

A	2	3	9	8
B	3	4	A	9
7	B	0	6	5

2.2 Matrices complejas

Las matrices generadas mediante cadenas de PCS enlazados resultan de gran interés debido a sus características especiales. Una cadena se construye a partir de las particiones de un conjunto dado. Para la realización del ejemplo siguiente tomamos el PCS 5-15 = {0, 1, 2, 6, 8} y sus particiones A: 01|268 con subconjuntos 2-1|3-8 y B: 16|028 con subconjuntos 2-5|3-8. El subconjunto común a ambas (3-8) es lo que nos permite construir la cadena, aplicando transposiciones, inversiones y retrogradaciones a las particiones elegidas:

01	268	A
268	07	$T_6R(B)$
07	15B	$T_1I(B)$
15B	67	$T_7IR(A)$
67	028	$T_6(A)$
028	16	$T_0R(B)$
16	57B	$T_7I(B)$
57B	01	$T_1I(A)$

A partir de esta disposición estamos en condiciones de crear la cadena, que es cerrada y apta para generar una matriz, dado que el primer elemento y el último son iguales:

01|268|07|15B|67|028|16|57B|01

De la mera observación del procedimiento -que no detallamos aquí por cuestiones de espacio- se desprende la necesidad de contar con una aplicación que nos asista en la realización de estas tareas. Una vez obtenida la cadena, la construcción de la matriz es relativamente simple:

01	268		
	07	15B	
		67	028
57 B			16

Las matrices generadas a partir de ciclos de un mismo operador también revelan amplias posibilidades al utilizarlas en la composición. Se construyen ubicando el PCS utilizado como norma en la primera posición y las transformaciones sucesivas a través de un mismo operador (*TnI*) a lo largo de la diagonal. Las dimensiones de la matriz dependen del operador elegido; en la tabla siguiente se describen estas relaciones:

Operador	*Dimensiones de la matriz*
T_6 - T_nI	2 x 2
T_4 - T_8	3 x 3
T_3 - T_9	4 x 4
T_2 - T_A	6 x 6

Para el siguiente ejemplo utilizaremos la técnica mencionada. El conjunto elegido es PCS 4-3 = {2, 1, 5, 4}, y el operador de transposición es T_3:

2154			
	4578		
		78AB	
			12AB

En principio, puede parecer que tal matriz no tiene posibilidades de aplicación debido al escaso nivel de distribución de las notas en las posiciones de la matriz. Para mejorar esta situación podemos recurrir a un procedimiento de intercambio gradual de elementos entre posiciones (*swapping*). En las matrices siguientes, si se observan detenidamente las operaciones realizadas, podrá notarse que luego de cada intercambio todas las filas y columnas conservan el mismo PCS, en este caso el 4-3:

154			2
	4578		
		78AB	
2			1AB

15	4		2
4	578		
		78AB	
2			1AB

1	45		2
45	78		
		78AB	
2			1AB

1	45		2
45	8	7	
	7	8AB	
2			1AB

1	45		2
45	8	7	
	7	8B	A
2		A	1B

1	45		2
45	8	7	
	7	8	AB
2		AB	1

La utilización en orden sucesivo de las matrices anteriores puede emplearse para la composición de un proceso gradual, como el que se muestra a continuación:

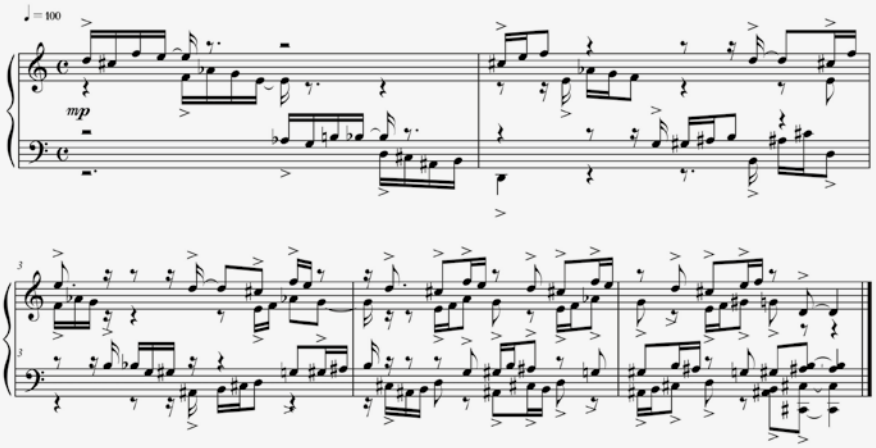


Figura 1: fragmento musical que emplea una matriz generada por ciclos de un operador.

3. LA LIBRERÍA *MATRIX*

Matrix[4] es una librería de objetos externos destinada al lenguaje visual de composición asistida PWGL (*PatchWork Graphic Library*)[5], desarrollado por Mikael Laurson, Mika Kuuskankare, Vesa Norilo y Kilian Sprotte. PWGL se basa en Common Lisp, CLOS y OpenGL, y fue desarrollado en el entorno Lispworks[6]. Junto

4 La librería puede descargarse libremente de http://www.pablocetta.com/matrix

5 Para descargar PWGL y obtener documentación sobre este programa consultar http://www2.siba.fi/PWGL/

6 Lispworks es una plataforma para el desarrollo de software en lenguaje LISP. Para más información ver http://www.lispworks.com/

a OpenMusic[7] forma parte de los entornos de programación para la composición más empleados en la actualidad.

Una vez instalada nuestra librería deberíamos ver el menú de objetos, de forma similar al que se muestra en la figura siguiente.

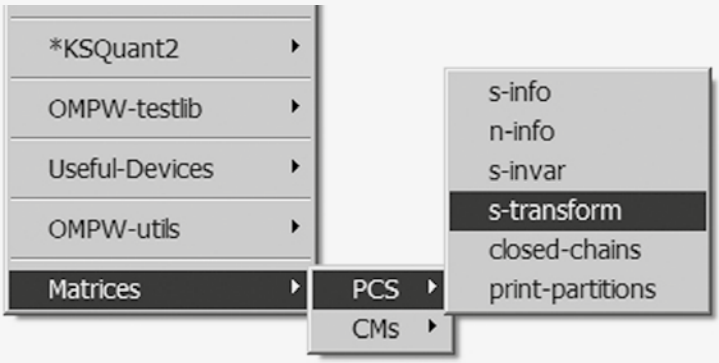


Figura 2: Menú de acceso a los objetos de la librería *Matrix*.

3.1 Operaciones con conjuntos de grados cromáticos (PCS)

A la librería de matrices combinatorias hemos agregado algunos objetos relacionados con *pitch class sets*, a fin de integrarlos al entorno. A continuación describiremos sus características principales.

s-info: dado un conjunto cualquiera en forma de lista, representado por números (0 a 11) o de forma alfanumérica (0 a 9, A y B), devuelve su nombre, su forma prima y su vector interválico.

La notación entre paréntesis es propia del lenguaje LISP. El conjunto 0, 1, 4, 8, por ejemplo, puede representarse (0 1 4 8), o bien, (0 (1 4) 8). La distribución de paréntesis determinará la cantidad de elementos por posición en la construcción de las matrices combinatorias. En el primer caso, la notación hace referencia a cuatro posiciones (un elemento por posición), mientras que en el segundo caso se refiere a tres posiciones, de las cuales la segunda alberga dos elementos.

n-info: brinda la misma información que el objeto anterior, pero a partir de especificar el nombre del conjunto. En el ejemplo de la figura siguiente, al ingresar el texto 4-z15 y al evaluar (presionando la tecla "v" en PWGL, con el objeto seleccionado) la función devuelve la lista (|4-Z15| (0 1 4 6) (1 1 1 1 1 1)) en la ventana de salida.

7 OpenMusic fue desarrollado en el IRCAM por Carlos Agon, Gérard Assayag y Jean Bresson. Para más información consultar http://repmus.ircam.fr/openmusic/home

Figura 3: Objetos para obtener información sobre PCS.

El *patch* que veremos a continuación enumera una lista de nombres de PCS, obtiene su forma prima (segundo elemento de la lista que devuelve *n-info*), ubica las notas en la octava central (sumando 60 a cada grado) y representa los resultados en notación musical.

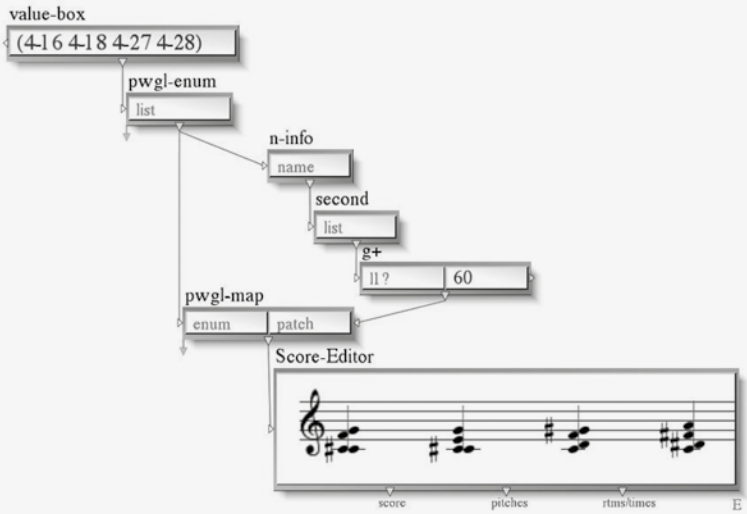


Figura 4: Utilización de *n-info* en la programación.

s-invar: devuelve la lista de invariantes por transposición e inversión de un conjunto dado. El conjunto (1 B 5 3 9 7), a modo de ejemplo, demuestra invariancia para los siguiente operadores ("T2" "T4" "T6" "T8" "TA" "T0I" "T2I" "T4I" "T6I" "T8I" "TAI").

s-transform: calcula el conjunto que resulta de aplicar una transformación por *TnI* a un conjunto dado. El conjunto (1 (2 3 A) 5) se convierte en (2 (3 4 11) 6) por T1, por ejemplo.

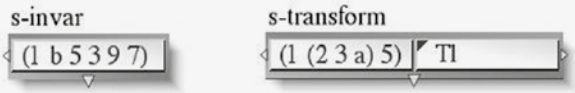


Figura 5: Invariancia de un conjunto y transformación por *TnI*.

closed-chains: calcula una lista de cadenas cerradas, producidas por medio de las particiones de un conjunto dado. Los conjuntos dato (norma de la cadena) deben tener 5 o 6 elementos, dado que son los más empleados en la construcción de matrices combinatorias mediante esta técnica. El PCS (0 1 2 7 9), por ejemplo, genera la siguiente lista resultado: (((0 9) (1 2 7) (0 5) (3 4 10) (5 8) (3 9 10) (2 9) (0 1 7) (2 5) (0 6 7) (5 10) (3 8 9) (0 9)) ((1 2) (0 7 9) (2 8) (4 7 9) (2 3) (1 8 10) (1 7) (3 6 8) (1 2))). Según se observa, la lista comprende dos sublistas (dos cadenas generadas), y a su vez cada cadena está formada por sublistas que albergan a las particiones enlazadas. Obsérvese además que cada cadena comienza y termina con la misma partición -(0 9) en la primera cadena y (1 2) en la segunda- lo cual pone de relieve la igualdad entre comienzo y fin, propia de las cadenas cerradas.

Dado que la estructura en árbol de las cadenas cerradas lo permite, vamos a observar el resultado en notación musical. Para ello, emplearemos un objeto que forma parte de nuestra librería, y que luego analizaremos con mayor detalle: ***cm-score***. Haciendo doble *click* sobre el objeto *Score-editor* accedemos a la partitura completa. El primer pentagrama corresponde a la primera cadena y el segundo a la cadena restante, lo cual no significa que deban ejecutarse simultáneamente. Se trata simplemente de un modo de visualización.

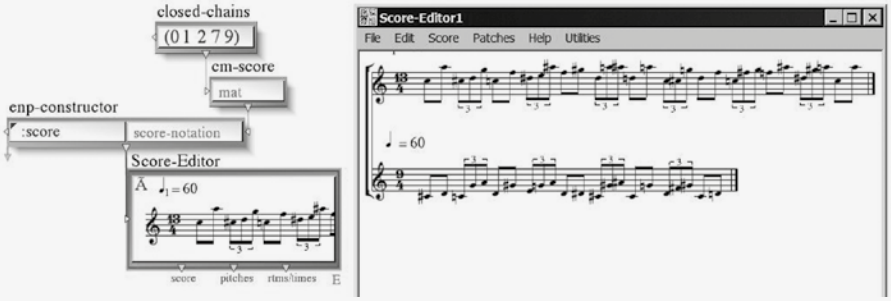


Figura 6: Generación de cadenas cerradas y representación en notación musical.

print-partitions: imprime en la ventana de salida las particiones de un conjunto, especificando los PCS que las componen y sus características.

3.2 Operaciones con matrices combinatorias

Los objetos vinculados con matrices se dividen de acuerdo a su función: generación, transformación e impresión:

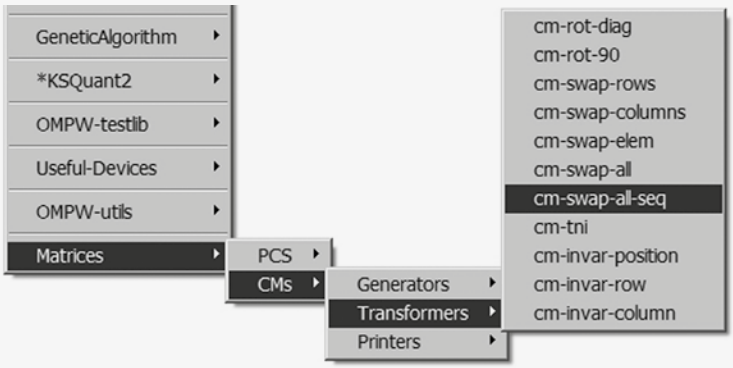


Figura 7: Menú de objetos relacionados con matrices, ordenados según su función.

3.2.1 Generación de matrices

cm-roman: construye una matriz del tipo cuadrado romano. El conjunto de partida puede tener solo un nivel de sublistas, ya que varios grados cromáticos pueden compartir la misma posición en la matriz. También puede contener el símbolo *nil*, que va a determinar una posición vacía. El conjunto (6 (2 4) nil 8), por ejemplo, genera una matriz en la cual la primera fila está formada por el grado 6 en la primera columna, los grados 2 y 4 en la segunda columna, *nil* en la tercera y el grado 8 en la cuarta. La posición con *nil* equivale a una posición vacía (silencio). El resto de la matriz, según ya sabemos, se genera a partir de permutaciones circulares de la primera fila. Obsérvese que la notación rítmica obedece simplemente a la distribución de grados por posición, y no a la forma que deba tener en la composición:

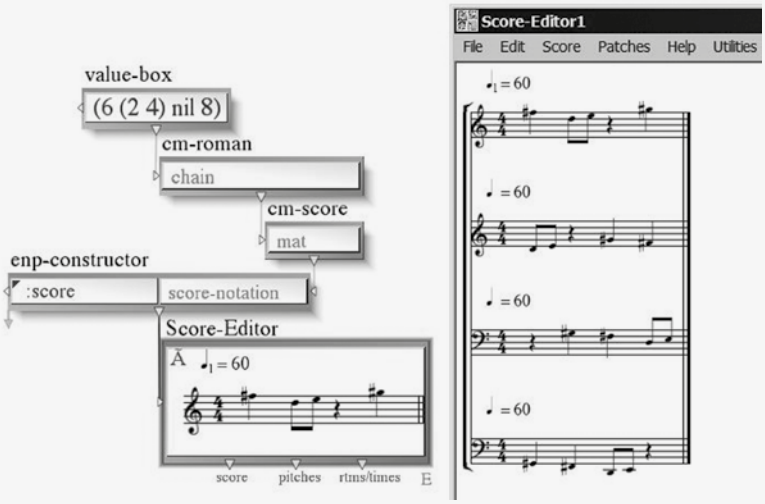


Figura 8: Cuadrado romano obtenido con la función *cm-roman*.

cm-type1a: genera una matriz del tipo *1a*. La matriz debe tener un solo elemento por posición, por lo cual el conjunto de partida no debe contener sublistas. Ejemplo (0 3 A 7 5).

cm-type1b: genera una matriz del tipo *1b* a partir de un conjunto dado. Aquí también, la lista que especifica el conjunto dato no debe contener sublistas.

cm-type2: genera una matriz del tipo *2* a partir de dos conjuntos, ambos especificados por medio de listas sin sublistas. El primer conjunto (1 9 B, en el ejemplo de la figura) determina la norma horizontal, mientras que el segundo conjunto (2 A 4 5) establece la norma vertical de la matriz:

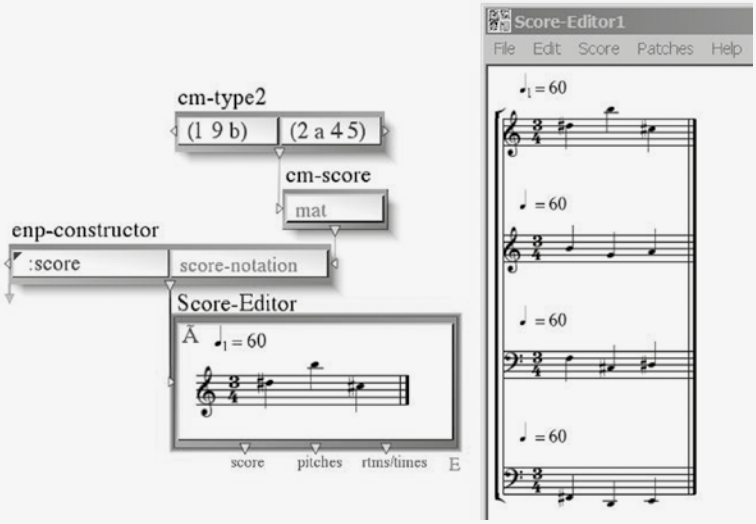


Figura 9: Matriz rectangular obtenida con *cm-type2*.

cm-op-cycles: genera una matriz por ciclos de un mismo operador. Para ello, utilizamos un conjunto de partida cuyos elementos ocupan la primera posición de la matriz (fila 1, columna1). Este conjunto de partida se especifica con doble paréntesis, dado que todos sus grados cromáticos pertenecen a la misma posición. Ejemplo: ((1 7 A B)). Como segundo argumento se debe determinar el operador de transformación que genera la matriz. Los operadores T6 y T*n*I producen una matriz de 2x2; los operadores T4 y T8 una matriz de 3x3; los operadores T3 y T9 una matriz de 4x4 y los operadores T2 y TA, una matriz de 6x6. En la figura que sigue se observa el empleo del operador T9, y la matriz cuyas dimensiones son 4x4.

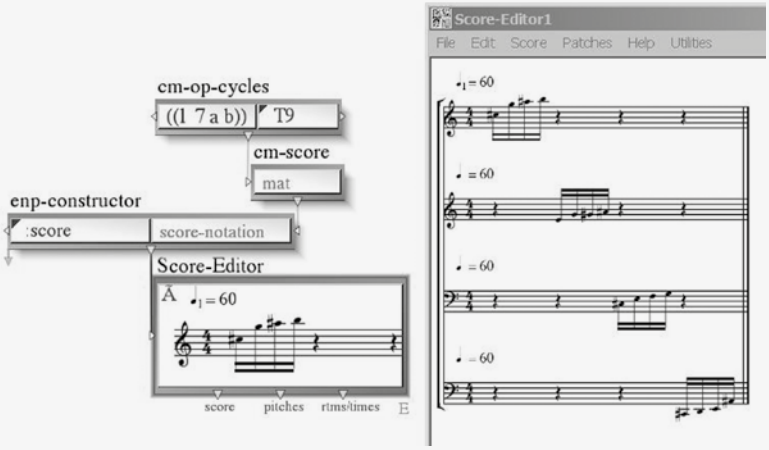


Figura 10: Generación de una matriz por ciclos de un operador.

cm-chains: construye una serie de matrices por cadenas. El conjunto dato es el que servirá de norma de las particiones a generar, y debe declararse a través de una lista simple, por ejemplo (0 1 2 7 9). Dado que el programa emplea todas las particiones útiles del conjunto especificado, las matrices generadas se ubican dentro una superlista que las contiene. Para acceder a cada una de ellas se puede recurrir al objeto *nth*, que devuelve la enésima sublista (matriz) deseada. La figura siguiente lo ilustra.

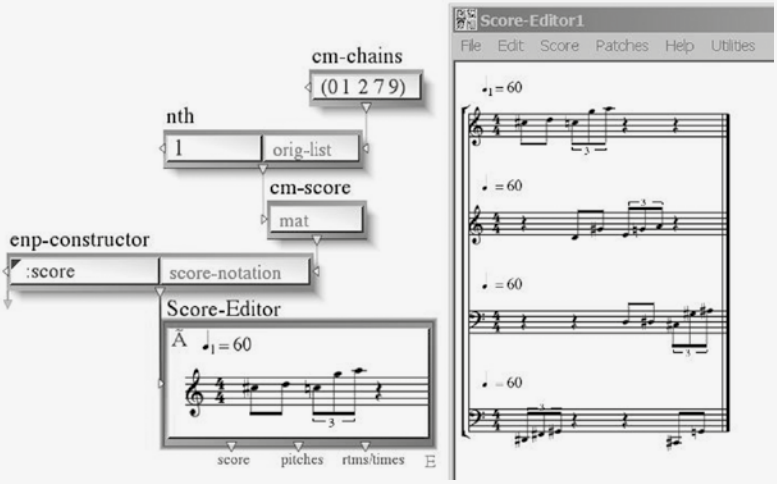


Figura 11: Obtención de matrices por cadenas y selección de la enésima con *nth*.

La norma empleada en el ejemplo produce dos matrices distintas. Utilizando el argumento 0 en *nth* obtenemos la primera de ellas, mientras que con 1 obtenemos la segunda matriz. La cantidad total de matrices generadas por el objeto *cm-chains* se informa a través de la ventana de salida de PWGL.

3.2.2 Transformación de matrices

Los siguientes objetos sirven para realizar transformaciones sobre las matrices generadas. Los procesos comprenden rotaciones, intercambio de elementos entre posiciones, transposiciones, inversiones, y conservación de elementos por invariancia.

cm-rot-diag: rota la matriz por sus diagonales. Se puede especificar la diagonal deseada a través de las opciones *Diag1* o *Diag2*.

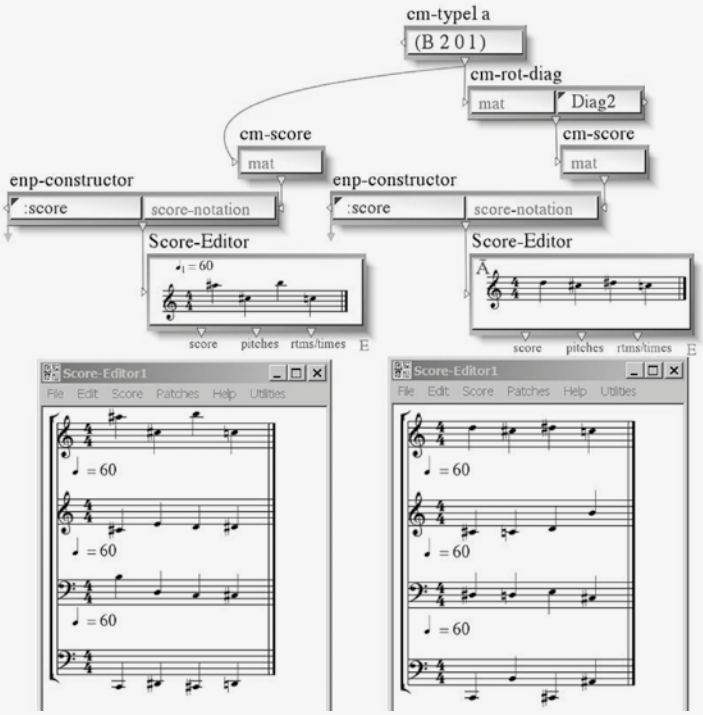


Figura 12: Comparación entre una matriz tipo *1a* y su rotación por la diagonal.

cm-rot-90: rota la matriz 90 grados a la izquierda o a la derecha.

cm-swap-rows: intercambia las filas de una matriz. Los argumentos 1 y 3, por ejemplo, determinan que la primera fila ocupe el lugar de la tercera, y viceversa.

cm-swap-columns: intercambia las columnas de una matriz.

cm-swap-elem: intercambia elementos iguales entre posiciones. Aquí se debe determinar el elemento (grado cromático a intercambiar), la fila y la columna en la que se encuentra el primer elemento, y la fila y columna del segundo elemento.

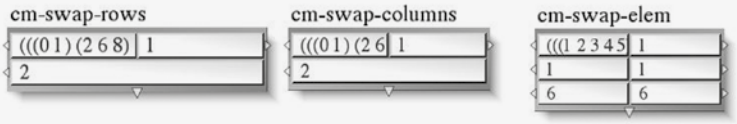


Figura 13: Objetos de intercambio de filas, columnas y elementos.

cm-swap-all: intercambia elementos entre posiciones hasta obtener una distribución lo más homogénea posible en la matriz. En la figura siguiente se observa una matriz construida mediante ciclos de un operador, en la cual los grados cromáticos se ubican en la diagonal. Luego de la transformación puede verse la distribución alcanzada:

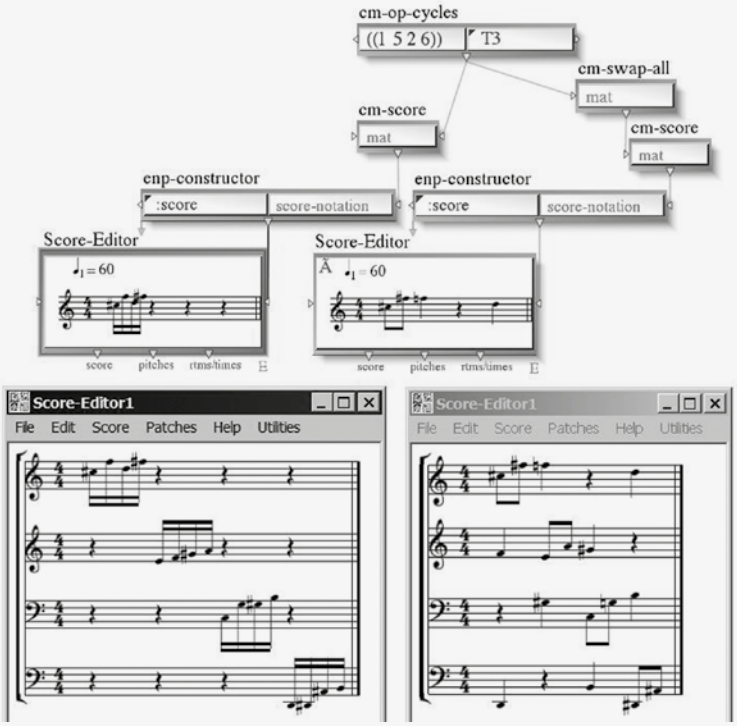


Figura 14: Objeto *cm-swap-all* para distribuir uniformemente los elementos en las posiciones.

cm-swap-all-seq: intercambia elementos entre posiciones hasta obtener una distribución homogénea en la matriz, pero en este caso, guardando las matrices generadas a lo largo del proceso de *swapping*. El resultado es una lista de matrices, por lo cual, para acceder a cada una de ellas se deben utilizar los objetos *first, second, third*, etcétera, o bien *nth*. También puede emplearse directamente el objeto *cm-score* para representarlas, dado que éste reconoce que se trata de una lista de matrices de iguales dimensiones y las imprime.

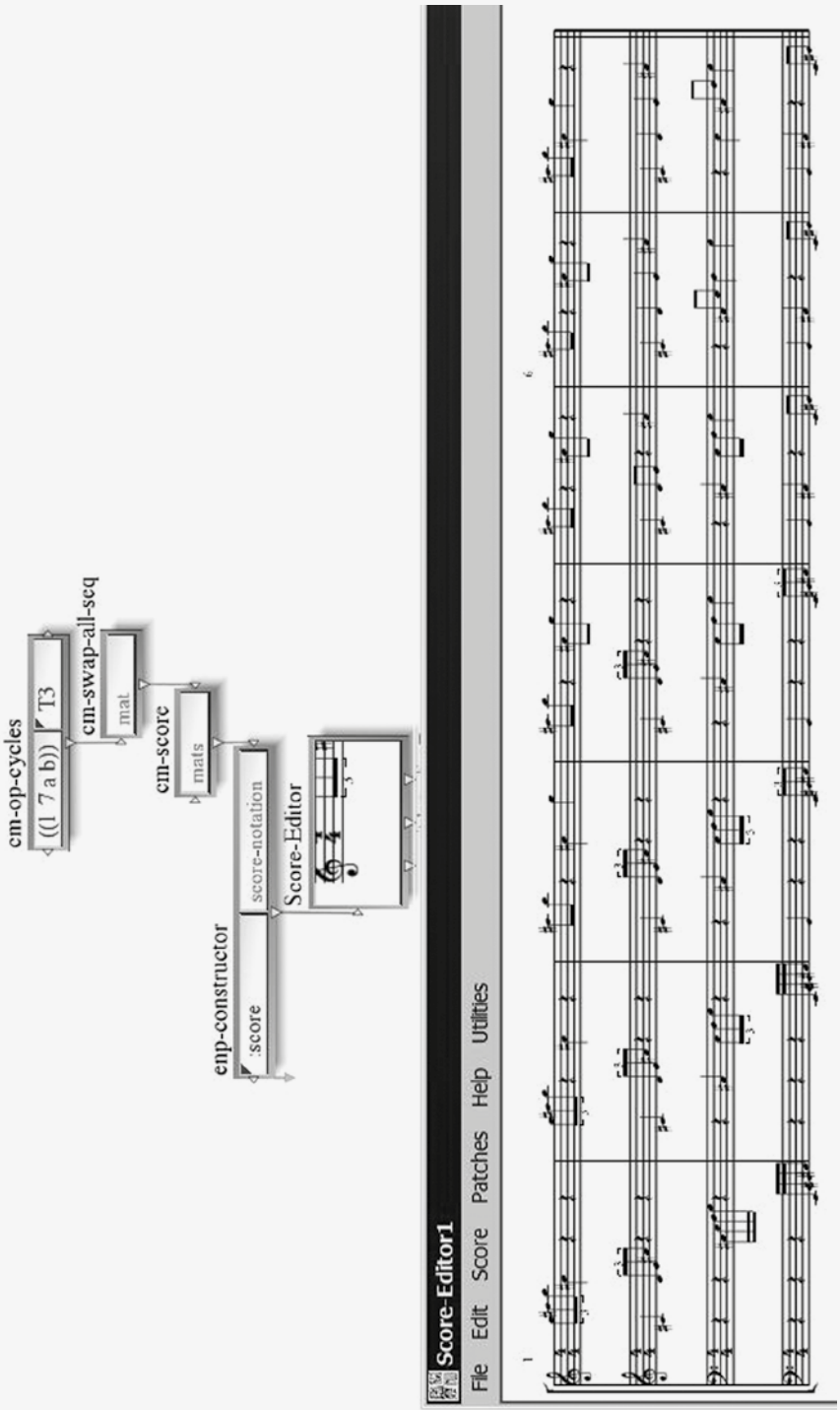


Figura 15: Objeto *cm-swap-all-seq* y representación de la secuencia con *cm-score*.

cm-invar-position: genera una serie de matrices transpuestas en las cuales sólo una posición permanece invariante. La posición elegida se determina especificando en el objeto el número de fila y el número de columna. Para acceder a cada una de las matrices de la serie debemos usar *first, second*, u otros objetos de selección.

cm-invar-row: genera una serie de matrices transpuestas en las cuales sólo la fila especificada permanece invariante (ver figura).

cm-invar-column: genera una serie de matrices transpuestas en las cuales sólo la columna especificada permanece invariante.

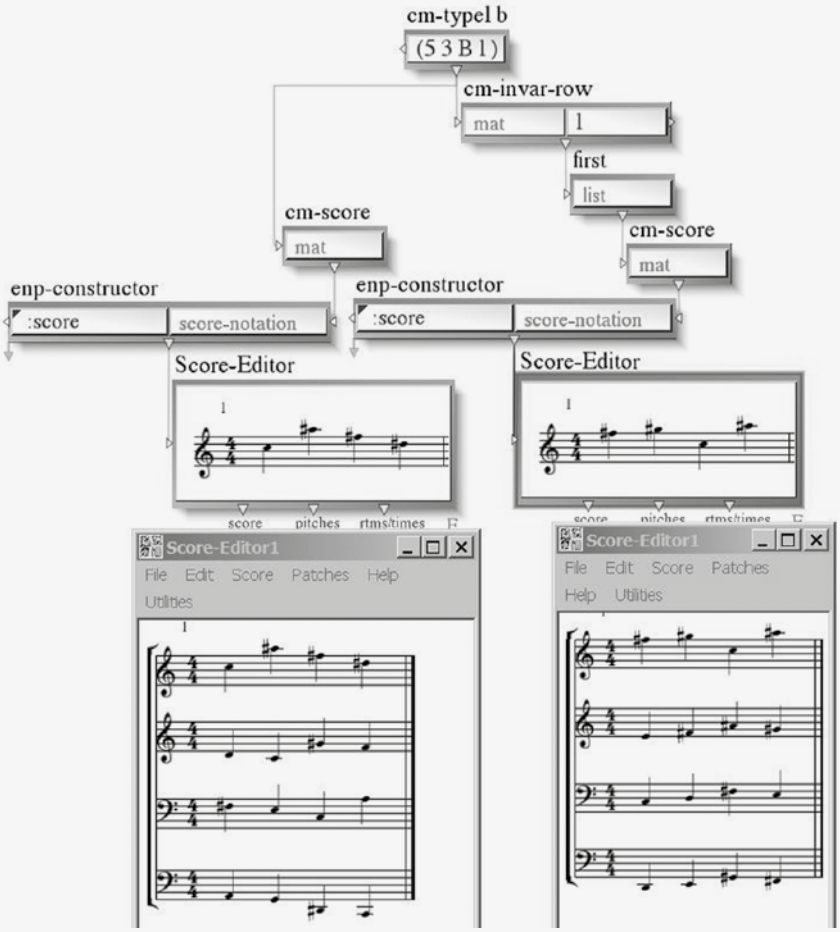


Figura 16: Uso de *cm-invar-row* para mantener invariante la primera fila de una matriz tipo *1b*.

cm-add: encadena matrices combinatorias y las devuelve en una lista que las contiene. El objeto puede expandirse presionando la tecla "+", permitiendo así la suma de varias de ellas. En el ejemplo siguiente, generamos una matriz del tipo cuadrado romano y obtenemos luego dos transposiciones de la misma. Por medio del objeto *cm-add*, logramos la representación en notación musical del conjunto de matrices, utilizando *cm-score*.

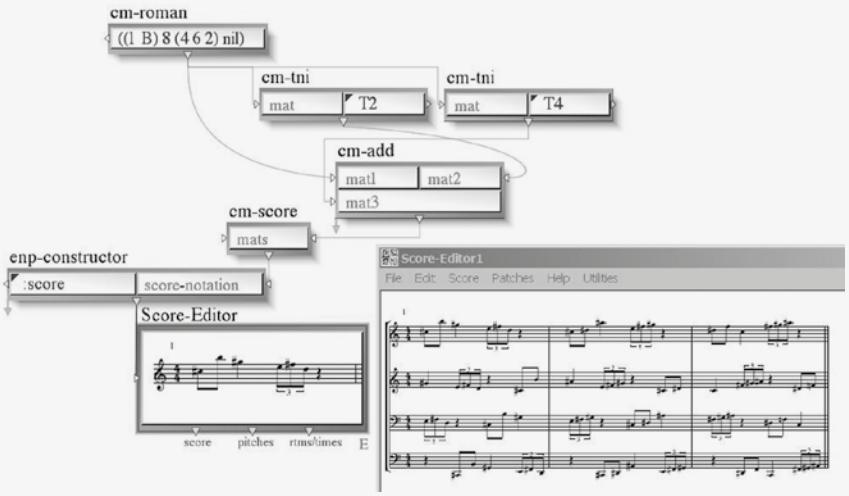


Figura 17: Suma de matrices con el objeto *cm-add.*

3.2.3 Impresión de matrices

Los siguientes objetos sirven a la representación gráfica de las matrices combinatorias:

cm-print: imprime una matriz o una lista de matrices en la ventana de salida de PWGL, en forma de texto.

cm-score: ya utilizado en los ejemplos anteriores, genera el código necesario para que los objetos de PWGL *enp-constructor y Score-Editor* puedan representar en notación musical una matriz o una lista de matrices combinatorias. Para que el objeto pueda imprimir una lista de matrices, todas ellas deben tener las mismas dimensiones. Si esta condición no se cumple el objeto lo informa en la ventana de salida de PWGL.

cm-norm-print: imprime los PCS que conforman la norma horizontal y vertical de una matriz combinatoria en la ventana de salida de PWGL.

4. CONCLUSIONES

La técnica de los conjuntos de grados cromáticos, de interés tanto para el análisis musical como para la composición, resulta impracticable sin programas de computación que resuelvan su implementación. Lo mismo ocurre con las matrices combinatorias, si deseamos utilizarlas compositivamente a través de la experimentación, pues su generación y transformación no es tarea fácil, y no todas las matrices posibles de obtener garantizan un resultado interesante desde el punto de vista musical. Por estas razones, el desarrollo de las herramientas adecuadas para el manejo de estas técnicas se torna imprescindible. Según pudimos ver a partir de ejemplos simples, PWGL es un entorno de programación sumamente interesante para el desarrollo de aplicaciones destinadas a la asistencia en la composición. Las posibilidades de integración de los objetos de la librería *Matrix* a esta plataforma son prácticamente ilimitadas, gracias a la versatilidad del lenguaje.

Bibliografía

[1] Schöenberg, Arnold (1963): *El estilo y la idea*. Madrid: Editorial Taurus.

[2] Morris, Robert (1983): *Combinatoriality without the aggregate, Perspectives of New Music*, Vol. 21 No. 1/2, pp. 432-486.

[3] Cetta, Pablo y Oscar Di Liscia (2009): *Elementos de Contrapunto atonal*. Buenos Aires: Educa.

El Totemismo como la Huella Dactilar del Aerófono Aborigen Sudamericano[1]

Dr. Rafael Díaz

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
rafael.franciscod@gmail.com

Resumen
Este artículo propone el concepto de "totemismo", como el factor de identificación cultural más orgánico y consistente a la hora de abordar objetos de estudio donde el sonido y la manufactura que lo genera (instrumento musical) constituyen una sola unidad cultural o idiolecto sonoro. Tal como una huella dactilar, las inscripciones y dibujos totémicos dibujados en los instrumentos musicales nos revelan secretos significados y preceptivas de ejecución perdidos en el tiempo. El artículo termina ejemplificando su teoría con un estudio de caso enfocado en un aerófono patagónico manufacturado en el siglo XVIII.

Palabras clave: aerófono, totemismo, idiolecto sonoro, aborigen.

Abstract
This paper proposes that the concept of "totem" is the clue to achieve the cultural unit of the aboriginal aerophones from South America. As a fingerprint, totem inscriptions marked on the cylindrical tube of aerophones reveal inner cultural meanings and performatic regulations. This paper finishes with a research focuses on the totemic drawings of a Seventeenth siècle Patagonian aerophone.

Key words: Aerophone, Totem, Sonor Idiolect, Aboriginal.

1 Este artículo surge del proyecto de investigación Fondecyt regular 1150078, "De San Pedro a la Patagonia: reconstrucción del idiolecto sonoro de aerófonos precolombinos", 2015-2017, del cual el autor es el responsable.

1. INTRODUCCIÓN

En etno y arqueomusicología, donde el objeto sonoro vale tanto como su sentido, o, mejor dicho, cuando el objeto es su sentido, se hace indispensable recurrir a conceptos que establezcan relaciones multifactoriales entre forma y contenido, entre materialidad e inmaterialidad, entre substancia e inmanencia. Entre ellos, un concepto clave es el totemismo.

El término "tótem" proviene de Dodaem, del dialecto oijibwe, y significa "pariente hermano". Se sabe que las tribus norteamericanas de los grandes lagos del nor-este reflejaban en sus tótems el vínculo estrecho entre hombre y naturaleza. Una naturaleza en la que el hombre se proyectaba en ella y la naturaleza en el hombre. Además, para estas culturas, tal como para la mayoría de las culturas precolombinas sur-andinas, la naturaleza y sus elementos estaban "animados". Las culturas pre-colombinas desde Norteamérica hasta Sudamérica han estado estrechamente vinculadas e integradas a la naturaleza. Todo árbol, todo río, toda piedra estaban espiritualmente vivos y de ellos podían obtener la sabiduría que les permitiera sobrevivir.

Teóricos como Lévi-Strauss, sostienen que el totemismo encierra la profunda relación entre hombre y bestia, la comunión antigua de lo humano con la naturaleza (Lévi-Strauss, 1965). Si hay que reivindicar la teoría del patrimonio en sí misma, es gracias a ese sentido de pertenencia. Sin embargo, éste es un sentido de pertenencia distinto, es de orden artificial, de una producción material que media entre el hombre y la naturaleza. Por eso deja de ser operativa cuando el etnomusicólogo debe lidiar con manufacturas que "son naturaleza", es decir, manufacturas que son una extensión del reino natural porque provienen de una concepción panteísta.

El término panteísmo es la que mejor encarna la ideofactura o unidad cultural que da sentido a un instrumento musical en el mundo precolombino. El concepto se deriva del griego *pan* (todo) y *theos* (Dios). En esencia, significa "Dios en todo" (Ferguson, 718: 201). Específicamente, la metafísica del panteísmo, su concepto de realidad, se asienta en dos concepciones: la unidad de toda realidad y la divinidad de esa unidad. El panteísmo es paralelo al naturalismo en el primer punto en que ambos afirman solamente una realidad. Pero en contraste con el naturalismo, llama divina a la realidad (Ferguson, 719: 2001). En la segunda acepción, el panteísmo es como el teísmo, porque ambos reconocen que el mundo depende de Dios. Pero, a diferencia del teísmo, no sostiene que la existencia del mundo esté separada de la de Dios. El panteísmo que subyace en las creencias originarias de los pueblos precolombinos sur-andinos, se sustenta, como en la mayoría de los panteísmos del mundo, en conceptos pares que no pueden ser separados de Dios como bien/mal, personal/impersonal, lo que para un católico ortodoxo destruye la personalidad y la bondad de Dios (Ferguson, 719: 2001) porque la doctrina

católica afirma que Dios está más allá de opuestos conceptuales tal como bien/mal. También se critica al panteísmo por implicar que, en esta vida, la ética (desde la preceptiva católica) tiene poca importancia. En realidad, no es que la ética panteísta del mundo precolombino sea de poca importancia, amoral o inmoral. Es más probable que se trate de una ética que, consecuente con el concepto de Dios en todo, es decir, con todo aquello que hace vivir y sufrir al hombre, que lo sana y lo mata indistintamente, es parte también de este concepto de Dios en todo. De ahí los símbolos y pictogramas con que son estilizados los aerófonos precolombinos. Muchos de ellos son zoomorfos que representan animales en estado salvaje, letales para el hombre, como la flauta-boa de Otávalo, Ecuador y los silbatos que representan a los grandes felinos.

El objeto como sentido

Según Santiesteban Oliva (2003), los tótems nunca fueron considerados dioses por las tribus americanas[2]. Tampoco eran representaciones de deidades, como ocurre con la cultura greco-romana. En realidad tenían una gran cantidad de funciones: por ejemplo, a falta de un algún sistema de escritura, en estas columnas se conmemoraban acontecimientos de importancia como el nacimiento, la muerte, las sequías, las plagas y, por tanto, las hambrunas. También se plasmaban narraciones mitológicas de la tribu (o históricas, si lo miramos desde una visión *emic*). Su carácter de reliquia de clan era dado porque el tótem explicaba el origen de la tribu y el sentido de la honra (muy desarrollado) por los mayores (ancestros). En esencia, un tótem, es un carnet de identidad, el libro de memorias de un clan familiar, pero escrito con un tipo especial de criptograma los que aluden, muchas veces, a animales porque muchas tribus nor-americanas creían que cada tribu descendía de algún animal en especial, del cual habían heredado ciertas características y que, eventualmente, podía oficiar como su protector (o su destructor). "It´s good to see something wild and free in this world", dice el compositor y poeta norteamericano Henry John Deuthschendorf, mientras observa oculto como un lobo se acerca a abrevar en un lago de Alaska. Agrega "(…) because we are wild and free too, and as long as we can observe them, we´ll be able to remember a part of ourselves, a big part, I think, which it constitutes us as human being"[3]. Un significado profundo del totemismo es aquella relación estrecha entre hombre y bestia en la que existe un lazo de comunión que se funde entre la historia y el mito.

2 Se refiere a las tribus que habitaban la región de los grandes lagos de Norteamérica, especialmente entre el noreste de Estados Unidos hasta Canadá.

3 "Es bueno ver algo libre y salvaje en este mundo, porque nosotros somos libres y salvajes también. Y en la medida de que podamos ver a estos animales, podremos recordar un pedazo de nosotros, que es, en mi opinión, una gran parte que nos constituye". Del documental "Alaska, coming home".

Figura 1: Tótem-Portal de la Cultura Haida, Columbia británica, costa nor-oeste de Norteamérica (actual USA). Madera de cedro rojo. Siglo XIX. British Museum. Londres. Fotografía del autor.

Sonidos Totemizados

El tótem y sus implicancias se encuentran íntimamente conectados con lo sagrado. Así como también las manufacturas e ideofacturas de las culturas precolombinas. Por eso no en vano los objetos musicales, como los bastones totémicos, suelen tener un especial diseño de decoración, directamente relacionados con el uso y función que cumplen esos artefactos sonoros en la praxis ritual de sus culturas. Aún más, los propios sonidos de aquel artefacto sonoro también sufren un proceso de totemización. Casos emblemáticos hay muchos, la tunda-boa de Ecuador, con forma de serpiente, que emite sonidos microtonales como el silbido de la serpiente, esto, en directa relación con la encarnación del reptil totémico en el aparato perfomático en la que la flauta se usaba.

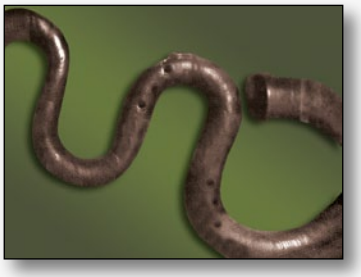


Figura 2: Flauta-boa. Selva verde. Ecuador.

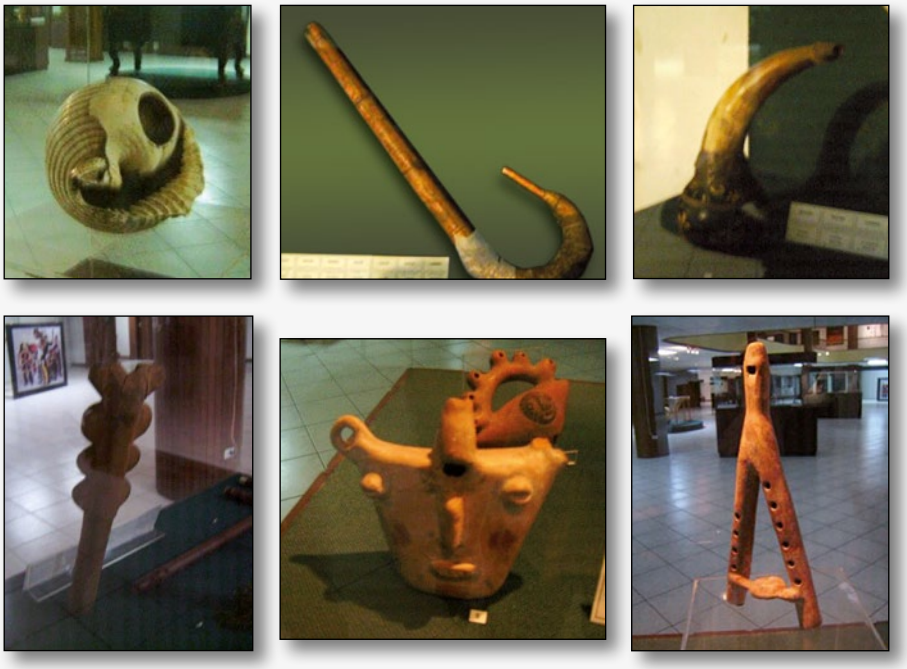


Figura 3: Aerófonos totémicos del área cultural de Otávalo, Ecuador.

A pesar de esta connotación sagrada del tótem musical, sus representaciones aluden directamente a la naturaleza, es decir, sus representaciones totémicas son panteísticas. Incluso un reptil letal posee connotación sagrada porque "todo es Dios", el veneno de la serpiente es útil para las cabezas de las flechas con las que el indígena caza sus presas. La protección y el alimento que el tótem ayuda a proveer debe "sonar" como la imagen que representa. También el aerófono totemizado puede rendir homenaje a las capacidades de ciertos animales que son considerados superiores en algunas de sus facetas. En este aspecto, el totemismo se confunde con el shamanismo[4], práctica de sanación en la que el shaman se viste con la piel del animal tutelar shamánico cuyo poder invoca en un proceso de trance inducido.

4 *Shamán*, palabra atribuida a un dialecto siberiano, ha terminado por describir a una persona que tiene la capacidad de entrar en estado de "éxtasis"; una especie de trance obtenido a través de medios físicos (flagelaciones, danzas, cantos, ejecuciones instrumentales, ayunos) o químicos (alucinógenos). En este estado alterado de conciencia pueden trasponer el umbral de los sentidos y acceder a dimensiones que trascienden la realidad sensorial. Para alcanzar este estado, el *shamán* se transmuta en algún animal tutelar. Los *shamanes* son "escogidos" por un destino superior y no tiene que ver la voluntad propia para acceder a tal condición. Sí deben someterse a un riguroso proceso de aprendizaje con un maestro que potencie sus dones naturales. También Berenguer (2000) le da importancia al rol de los *shamanes*, porque es muy probable que ellos hubiesen sido los intermediarios entre la gente y los dioses y llegaran a ser imprescindibles para la sociedad. Los templos eran los lugares donde los *shamanes* entraban en trance. Esto incluía danzas, cantos y sonidos que activaban a las fuerzas sobrenaturales para atraer a los espíritus benignos y alejar a los malignos. "El trance era inducido por fuertes sustancias intoxicantes e incluía dramáticas transformaciones" (Berenguer 2000: 31).

Figura 4: Disfraz chamánico. Museo San Miguel de Azapa.

Dibujo de
Claudia Valiente

Figura 5: Representaciones de performáticas chamánicas del oasis de San Pedro.

Con el decaimiento del imperio de Tiwanaku (hacia 1200 D.C) su aparato religioso y, en especial, la práctica del shamanismo fueron disminuyendo. Con él, el papel del animal guardián, se modificó por el de ancestro y pasó a ser un emblema tribal. Se mantuvo un fino vínculo con el shamanismo, ya que el ancestro zoomorfo era adoptado por muchas culturas sur-andinas como una especie de protector, del cual incluso se creía podían haber sido descendientes y por lo tanto, estar vinculados parentalmente. Cristóbal Acevedo sostiene que descender de un animal es el aspecto social más determinante del totemismo. Para él, es un fenómeno sociológico por el que los pueblos se dividen en clases y cuyos miembros se sienten emparentados. Cada unión lleva su propio nombre, que está tomado del mundo de la naturaleza circundante, predominando los nombres de animales (Acevedo, 2002).

El instrumento musical totémico es el puente entre esta figura parental mítica con los miembros de un grupo social y, tal como el tótem, vincula a los miembros de un clan más allá de la sangre. Es un vínculo extra-sanguíneo, lo que

lo vuelve muy poderoso. Esto se corresponde con las prácticas exogámicas de la mayoría de las culturas precolombinas norte meso y sudamericanas, es decir, que los miembros del clan debían de emparentar con miembros de otras tribus, pues esto permitía mantener el control y las buenas relaciones con los otros grupos. Es por eso que los aerófonos totémicos poseen una dispersión territorial tan vasta. Ellos eran exportados juntos con su unidad cultural a otros grupos culturales exógenos, lo que los llevaba a una diáspora geográfica de asombrosas bifurcaciones y extensiones. Un caso notable es el que veremos a continuación.

El Tótem que viajó a la Patagonia

Pasamos ahora a concentrarnos en el análisis iconográfico de la inscripción de la ''Flauta San Gregorio'' (figura 6), encontrada en la estancia San Gregorio, provincia de Magallanes, a 5 kilómetros del aeropuerto de Punta Arenas. La flauta presenta inscripciones del estilo diaguita-cuzqueño. A su vez, el hueso con que fue fabricada esta pequeña quena de tres agujeros posee data radiocarbónica con delta 1690-1720.

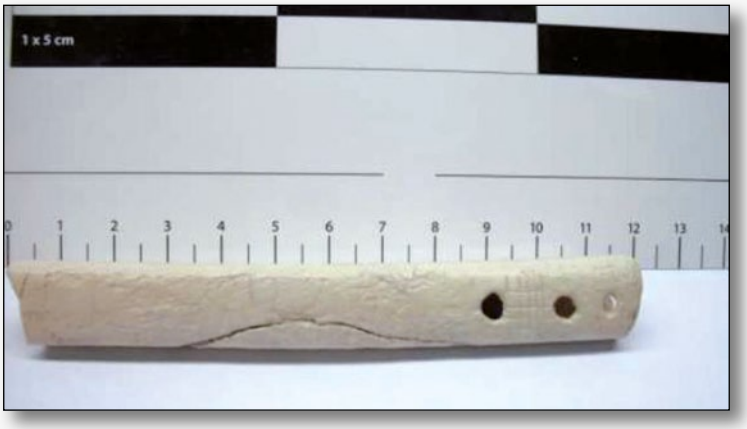
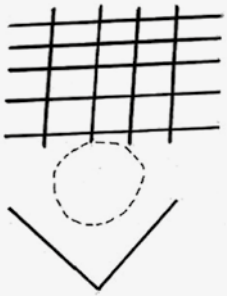


Figura 6: "Flauta San Gregorio".

Análisis iconográfico

De acuerdo al análisis de la inscripción de la ''Flauta San Gregorio'' (figura 7) se pueden encontrar muchas semejanzas respecto de los diseños y simbología de la cerámica de la cultura diaguita, principalmente en la fase III denominada ''Diaguita-Inca'' que va desde el 1470 hasta el 1532 D.C. y que establece una gran influencia del Imperio Inca, luego de su llegada al actual territorio de Chile a fines del siglo XV, en variados diseños de este arte manual.

a. Inscripción en su fuente original



b. Esquema objetivo de la inscripción

Figura 7: Inscripción en la "Flauta San Gregorio".

Se puede intentar establecer una filiación gracias a las similitudes en el diseño geométrico de la cerámica de este período y que es más que un parentesco casual, sino que es una característica genérica respecto del trabajo alfarero.

El arte diaguita de origen cuzqueño tiene, al igual que el arte de origen preincaico, una naturaleza esencialmente abstracta. La lógica de la visualidad abstracta diaguita-cuzqueña tiende a la simplicidad. No obstante, articula complejidades ontológicas y cosmogónicas sorprendentes como un metalenguaje geométrico-matemático. Entre los conceptos fundamentales de la abstracción diaguita-cuzqueña están la mediación entre opuestos y la cuatripartición de la unidad mínima mediante la doble reflexión especular y el concepto de traslación (González, 2013: 170). Característicos de esta época cultural son los diseños en base a figuras geométricas simples como, por ejemplo, líneas rectas, puntos, círculos, rombos y estructuras cuadriculadas, articulados por distintos principios simétricos.

Pero ¿qué significa este criptograma inserto en la flauta de San Gregorio? Para Boone, las expresiones visuales precolombinas, en gran parte, conducen significados sin que necesariamente reproduzcan el habla. Se trata de sistemas gráficos de comunicación donde las marcas comunican significados directamente, son supralinguísticos" (1994: 4).

Para González, las marcas del período diaguita-cuzqueño a menudo manifiestan la idea la cuatripartición, principio simbólico fundamental para la cultura Inca el que es empleado como mecanismo de mediación entre principios opuestos y complementarios, tales como lo femenino y lo masculino, el cielo y la tierra, lo alto y lo bajo. En la cultura inca este principio penetra muchas esferas de la vida social y también organiza simbólicamente el espacio (2013: 171).

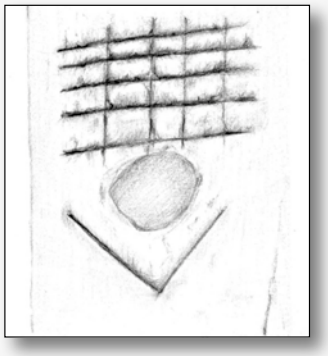


Figura 8: Esquema gráfico de la inscripción en la flauta San Gregorio.

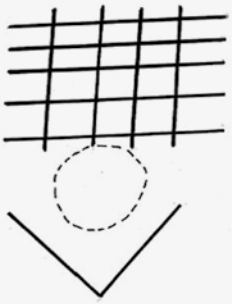


Figura 9

La cerámica de la figura 9 corresponde a una urna antropomorfa de la etapa clásica fase II diaguita (1300 – 1470 d.C.). En ella podemos encontrar un diseño reticulado propio de esta cultura, dentro de una especie de V o flecha apuntando hacia el sur. Sin duda lo que llama más la atención no es precisamente la similitud explícita de la figura respecto de la inscripción de la ''Flauta San Gregorio'', sino que la conjunción de ambos factores unificados en un mismo elemento y prácticamente en la misma ubicación.

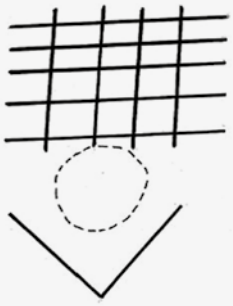


Figura 10

La figura 10 corresponde a un jarro pato del periodo clásico fase II. Según lo que propone esta figura, es menester centrarse específicamente en la figura en V, muy presente en la mayoría de los ejemplos de cerámica diaguita. Esta inscripción es muy común en los diseños de la vestimenta de este pueblo originario del norte semiárido de Chile, como veremos a continuación en la figura 11.

Figura 11

La figura 11 corresponde a un jarro pato de la misma fase III ''Diaguita-Inca''. Este es posiblemente el ejemplo que más parentesco puede tener con la inscripción en cuestión debido a la exacta ubicación de los elementos; están en la misma correlación, la figura reticulada con la figura en V apuntando hacia arriba, que la inscripción de la flauta. Sin embargo la cantidad de cuadriculado no es el mismo, pero esto puede deberse a la dificultad de la grabación en la flauta considerando que la superficie es muy pequeña (los trazos de la inscripción miden como máximo 8.41 mm de alto y 11.43 mm de ancho)

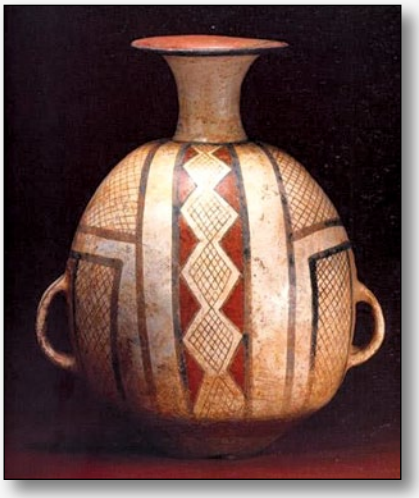


Figura 12

El ejemplo de la figura 12 corresponde a un aríbalo del periodo "Diaguita-Inca" fase III. Podemos observar principalmente el predominio de la figura reticulada en prácticamente todo su cuerpo, lo que nos demuestra nuevamente que esta simbología era muy común dentro de la cerámica de los diaguitas según hallazgos arqueológicos.

Así como estos ejemplos, podremos encontrar muchos otros que nos demuestran el fuerte predominio geométrico en el arte agroalfarero diaguita, lo que nos podría ayudar a aproximarnos poco a poco al origen de la inscripción de la "Flauta San Gregorio". Ahora, es difícil establecer un puente entre esta cultura y un hallazgo radicado muchos kilómetros más al sur de Chile. Sin embargo sí podemos asegurar que el Imperio Inca, pese a que su expansión en Chile tiene por frontera el río Cachapoal de la sexta región, 80 kms más al sur del río Maipo, su influencia cultural en cuanto a la cerámica, se hicieron sentir fuertemente cientos de kilómetros más al sur, donde podemos encontrar diseños geométricos pintados en la alfarería de Estilo Valdivia (1400 a 1800 D.C), que presenta motivos comunes a las cerámicas de todo el Imperio, y que podemos encontrar en el Museo Histórico y Antropológico Mauricio Van de Maele en Valdivia.

A continuación observaremos dos imágenes de cerámica estilo Valdivia.

Figura 13

Estas imágenes nos proporcionan igualmente un leve acercamiento a lo que podría ser el origen de la inscripción de la flauta San Gregorio, especialmente por la gran coincidencia en cuanto a los diseños geométricos y trazos plasmados en la mayor cantidad de estas vasijas, resaltando generalmente la línea recta en su conjunto como una especie de "red", y las formas predominantes de rombos, o triángulos y figuras en V presentes en estas cerámicas.

Textilería

Anteriormente se ha entablado una posible relación de la textilería, principalmente tehuelche, respecto de la inscripción de la flauta. Sin embargo, y luego de un exhaustivo análisis y observación de diversos textiles, tanto tehuelches como mapuches, he llegado a la conclusión de que dicha relación resulta un tanto forzosa. Si bien la inscripción de la flauta puede presentar similitudes en cuanto a los textiles tehuelches o mapuches, la simbología predominante de estos recae en otro tipo de iconografía de relación y combinación de elementos.

En la cerámica es tal vez más explícita la intencionalidad del trazado reticulado, y gracias a la superficie y técnica de trabajo, es más clara y transparente la intencionalidad del diseño. Sin embargo, y pese a los parentescos gráficos que he logrado captar en cuanto a la cerámica, me queda aún la incógnita respecto de la lejanía de ambos factores. Por un lado, lo que propongo como influencia para el origen de la inscripción de la flauta, que principalmente podemos localizarlo en el norte semiárido de Chile bajo la cultura diaguita y posteriormente su influencia incaica, y el hallazgo propiamente tal de la flauta radicado en la provincia de Magallanes, al sur del país. Pese al largo viaje de la influencia incaica que pudimos notar en la cerámica estilo Valdivia, ¿es posible que ésta misma haya alcanzado la creación de manufacturas a tal extremo del sur?, ¿de qué modo y cómo podría ésta haber alcanzado tal punto? ¿O es que, pese a la ubicación geográfica de este hallazgo, la flauta corresponda a otra localidad, y que por alguna extraña razón llegó a tal lugar? Esta última interrogante me surge debido a la flauta de piedra (figura 14), que se encuentra en la ciudad de La Serena, y que casualmente tiene una inscripción muy similar a la flauta San Gregorio.

Figura 14: Flauta de piedra decorada. Museo Arqueológico, La Serena.

A continuación se presentan imágenes con las inscripciones que posee esta flauta, que sin duda podrían apreciarse mejor observando directamente el instrumento. Al costado de cada imagen se resalta en blanco los grabados más notorios y profundos que se pueden observar en la fotografía.

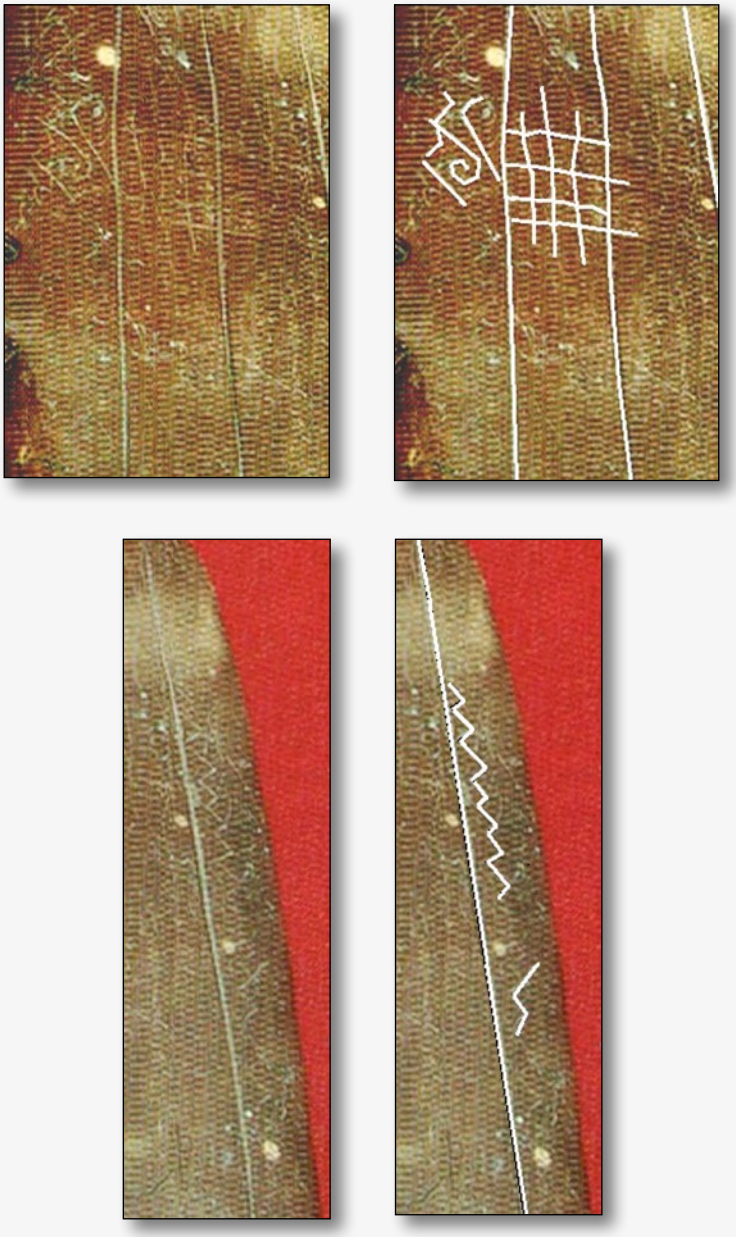


Figura 15

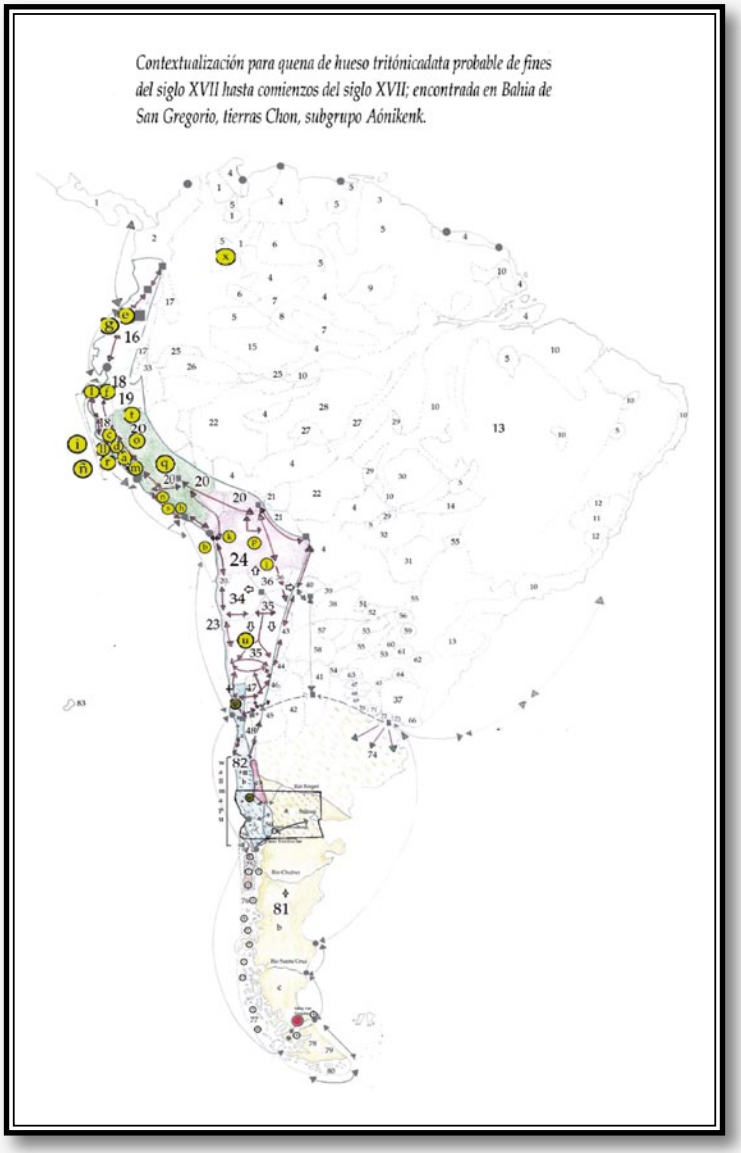


Figura 16

SIMBOLOGÍA.

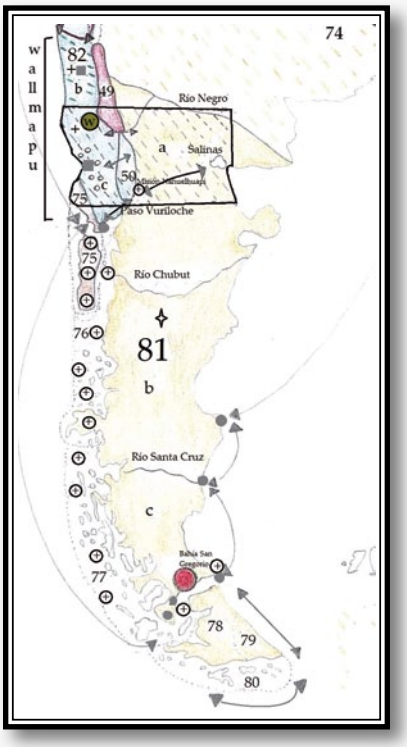
Guerras Calchaquíes.

Mapuches

+Zona de Misiones Jesuitas

Perímetro de presencia permanente de cultura Inca durante su imperio.

Introducción del caballo en cultura tehuelche durante el siglo XVII.



Wari zona de ocupación

Zona de sitios con resgistro arqueológico de cultura Valdivia con data correspondiente a principios del siglo XVIII.

Pasos utlizados por indígenas y posteriormente por españoles en tierra. Incluye caminos del Inca.

Pasos marinos utilizados por navegantes europeos.

Introducción de ganado hacia las pampas y patagonia por pérdidas españolas en enfrentamientos con indígenas desde el siglo XVI.

Culturas Prehispánicas con registro de uso de quena de hueso

Tiwanaku zona de ocupación

Zona de influencia Inca esporádica en territorio mapuche

Zona Pehuenche

Paso hispano terrestre que unía oceano Atlatico con océano Pacífico. Y límite norte de la llamada "Tierra de Indios" o "Frontera Sur".

Misiones Jesuitas circulares, exploraciones de evangelización.

Ciudad Hispana.

Zonas de desembarcos y puertos. Por lo general son además zonas de intercambio entre indígenas y navegantes de origen europeo.

Culturas Prehispánicas, ene l área de contexto con data de uso de "flautas de hueso" sin especificación en el registro.

a. Caral
b. Chinchorro
c. Sechín
d. Chavín
e. Cotollao
f. Cupisnique
g. Chorrera
h. Paracas
i. Chimor
j. Chiripa
k. Wankarani
l. Vicus
ll. Salinar
m. Lima
n. Nazca
ñ. Mochica
o. Recuay
p. Tiwanaku
q. Wari
r. Chancay
s. Chincha
t. Chachapoyas
u. Diaguitas
v. Aconcagua
W. Pitren
x. Muiscas

Conclusiones

¿Cómo llegó una flauta con inscripciones totémicas del período diaguita-cuzqueño tan lejos de su centro cultural originario? Los instrumentos musicales precolombinos eran objetos que podían abarcar grandes extensiones de tiempo y espacio gracias al principio de la exogamia. La obligación de que los miembros de una tribu debían aparearse con miembros de tribus distintas, sirvió como vehículo de dispersión de manufacturas como los aerófonos, que siempre estuvieron al servicio de la identidad filial de su propietario. Así, a pesar de que las inscripciones totémicas de la quena de San Gregorio pudieron haberse originado, como concepto cultural, aproximadamente en la última expansión inca hacia el centro-sur del actual Chile (siglo XV), el instrumento musical quena, que no tiene otro origen que el área sur-andina, se siguió confeccionando durante el período colonial chileno teniendo como prototipo la quena diaguita del siglo XV. Luego, este prototipo totémico viajó hacia el sur en sucesivas oleadas de emigración producto de la exogénesis. Tarde o temprano la quena tendría que arribar a la Patagonia, seguramente traída por la cultura pewenche que emigró hacia el sur de Argentina en diferentes oleadas. En la actual cultura mapuche (y sus ramas hermanas) prácticamente no hay quenas, salvo la *tutuma*, que es una quena de hueso sin agujeros. Su existencia habla de la presencia de un aerófono de este tipo en el área mapuche y que no se arraigó. Sin embargo, la *tutuma* puede ser ese eslabón perdido que perduró en el tiempo y además, *ex profeso* fabricado en hueso, cosa inusual en la cultura musical mapuche. De cualquier modo la naturaleza policéntrica del aerófono quena en el área sur-andina, tiene como consecuencia una diáspora cultural divergente. Que la flauta San Gregorio apareciera en las playas del estrecho de Magallanes, era prácticamente una consecuencia inevitable, como lo puede demostrar el diagrama de la figura 16 que pone en evidencia la dispersión del instrumento por el cono sudamericano.

Bibliografía

Acevedo, Cristóbal (2002): *Mito y conocimiento*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.

Ampuero, Gonzalo (1978): *Cultura Diaguita*. Santiago: Ministerio de Educación, Serie Patrimonio Cultural Chileno.

Augé, Marc (1998): *Dios como objeto*. Barcelona: Gedisa.

Berenguer, José (2004): *Caravanas, Interacción y Cambio en el Desierto de Atacama*. Santiago: Sirawi Ediciones.
(2000): *Tiwanaku. Señores del Lago Sagrado.* Santiago de Chile: Museo Chileno de arte Precolombino.
(1988): *Los primeros americanos y sus descendientes*, Santiago: Antártica S. A.

Boone, B. (1994): *Introduction writing and recording knowledge*. NC: Duke University Press.

Cerda, Patricio (2007): *Patrimonio cultural indígena. Norte semiárido de Chile*.

Cornely, Francisco (1962): *El arte decorativo preincaico de los indios de Coquimbo y Atacama (Diaguitas chilenos)*. Museo arqueológico de La Serena.

Ferguson, Sinclair y otros (2001): *Nuevo Diccionario de Teología*. Alabama: Casa Bautista de Publicaciones.

Figueroa, Gonzalo (1997): *El patrimonio* (2ª edición). Santiago de Chile: Editorial Jurídica de Chile.

González, Paola (2013): *Arte y cultura diaguita chilena*. Santiago de Chile: Ucayali Editores.
(2004): "Arte visual, espacio y poder: Manejo incaico de la iconografía cerámica en distintos asentamientos de la fase Diaguita Inca en el valle de Illapel". *Revista Chungará*, Vol. 36 Nº2, pp. 375-392.

Lévi-straus, Claude (1965): *El totemismo en la actualidad*. México D.F.:Fondo de Cultura Económica.
(1962). *El pensamiento salvaje*. México D.F.:Fondo de Cultura Económica.

Lorenzen, Ana (1966): *El arte Diaguita en las colecciones de los museos de Santiago*. Seminario-memoria, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile.

Ruiz, Carlos (2011): "Indígenas en la región de Coquimbo. Sujeción, invisibilidad, reconstrucción de la identidad". En *Culturas Surandinas. Huarpes y Diaguitas*. Coquimbo: Sociedad de Creación y Acciones Literarias.

Santiesteban, Héctor (2003): *Tratado de monstruos: ontología teratológica*. Ciudad de México: Plaza y Valdés. |fechaacceso= requiere |url= (ayuda)

Smith, Lionel (2000): *Confianza y patrimonio*. Barcelona: Gedisa.

Estrategia para desentrañar: La Escucha en el Arte Sonoro

Dr. Jorge Martínez

Centro de Investigaciones Estéticas Latinoamericanas CIELA
Facultad de Artes, Universidad de Chile
jmartinezulloa@gmail.com

Resumen

Este artículo se propone analizar la realidad actual del arte sonoro como un espacio que permita reflexionar sobre conceptos e ideas tan disímiles como la escucha, el arte como fenómeno social, el "cosismo" de cierta crítica especializada, el arte como mecanismo dislocador y des-velador del real-sensible, también como un mecanismo epistémico que, desde lo sensible, propone dar cuenta de las condiciones materiales y sociales del arte y su reproducción como dispositivo simbólico. Para ello deben ser vistas sus representaciones y apariencias sensibles como estrategias de ***ex***/posición e ***in***/posición, en dominios que "dan cuenta de…" sólo en la medida que todo el proceso sea además un "dar/se cuenta de". Todo este ejercicio crítico y teórico surge de la constatación de una crisis de la música de arte o académica actual como un territorio de comunidades ausentes, como un lugar de hermetismo y autoreferencia lingüística. Esa situación ha sido causa y a la vez consecuencia de una relativa exacerbación del concepto de *logos*, sólo como *ratio* y concepto, olvidando la raíz etimológica del mismo como "recogida" de lo sensible. Todas estas causas y condiciones posibilitan y determinan el surgimiento de un arte sonoro como lugar de fronteras disciplinarias, a la vez que como un arte directamente político, puesto que, la pretensión de "decir" un nuevo modo y una forma cierta de la sociabilidad en lo acústico, propia del arte sonoro, se hace imposible sin constatar la carencia de una identidad colectiva y comunicativa, reproductora de afectos y efectos estéticos.

Palabras clave: Arte sonoro, escucha, forma, estructura.

Abstract

This article proposes to analyze the actual reality of the sound art as a space that permit to ponder about concept and ideas so dissimilar as the listen, the art as a social phenomenon, the "cosism" of some specialized criticism, the art as a dislocator and *dis-protective* mechanism of the "real-sensitive", also as a epistemic mechanism that, from the sensitive, propose realize of the material condicions and socials of the art and his reproduction as symbolic dispositive. For that, his representations and his sensitive appearances must be seen as strategies of ex/position and in/position, in domains that "realize that…" All these critical and theorical exercises arise of the confirmation of crisis in actual music of art or academic as a territory of absent communities, as a place of hermeticism and linguistic

self-reference. This situation it`s been cause and simultaneously consequence of a relative exacerbation of the *logos* concept only as *ratio* and concept, forgetting the etymologic root of the same as "pick up" of the sensitive. All this causes and conditions make possible and they determine the arise of an sound art as a disciplinary frontiers place and the same time as a directly political art, because the pretension of "to say" a new way and a certain form of the sociability in the acoustic, inherent of the sound art, become impossible without confirm the lack of a collective and communicative identity, reproductive of esthetic affections and effects.

Key words: Sound art, perception, form, structure.

1. LA ESCUCHA ES EL ELEMENTO CENTRAL EN EL ARTE SONORO

Esta afirmación, que podría ser considerada paradojal de tan obvia, motiva toda una serie de reflexiones y consideraciones sobre el rol que pudiera cumplir esta forma de práctica artística. A caballo entre la música y las artes visuales, el Arte Sonoro, por sus referencias a la performance, las instalaciones, la arquitectura, la poesía sonora y otras formas aún, se ubica en la encrucijada de códigos y lenguajes que lo hacen espacio de desestabilización para las prácticas artísticas y disciplinarias tradicionales. En forma análoga a la performance, que puede ser vista como un género que provoca la ruptura de la matriz narrativa tradicional del teatro, cuestionando a la vez, la danza y su uso del cuerpo en el espacio, el arte sonoro se plantea como la ruptura de la matriz discursiva tradicional de la música y cuestiona al mismo tiempo, a las artes visuales en el soporte disciplinario, introduciendo críticamente el tiempo como variable del lenguaje plástico, y por ende, la observación y su temporalidad como lugar de la visualidad.

El arte sonoro, tal y como la performance, se pone en el cruce de lenguajes disciplinarios y por la misma razón, también al centro de problemas que conciernen el estatuto del arte en general, su papel epistémico y de verdadero productor de conocimiento, el estatuto social de la obra de arte, además del fetichismo y el "cosismo" en los ámbitos de la crítica de arte y el arte político.

Todas estas cuestiones tienen gran importancia en el arte sonoro, en cuanto éste es realmente una cierta forma de escucha, o mejor dicho, una "forma cierta" de escucha, "cierta", pues en éste es la audición y sus avatares el elemento central de toda semiosis, incluso más que en otras prácticas sonoras: música, teatro o literatura. Depende, por tanto, de la escucha, pero en una forma diferente de las tradicionales, ya que reclama una puesta en juicio de lo que normalmente entendemos como tal. Por lo anterior, podemos hablar de una "forma cierta", ya que es propiamente en la nueva construcción de una "escucha cierta", una escucha tradicional desestabilizada y reconstruida sobre nuevas bases perceptivas y lógicas, que se verifica lo propiamente artístico del arte sonoro, poniendo entonces

énfasis en aspectos de forma y estructura de la obra de manera diferenciada a lo tradicional y, hasta cierto punto, contrastante.[1]

Es entonces, y desde su propio nombre, un género y una práctica cultural que produce obras de arte, pero en un modo que hace que el concepto tradicional de "obra de arte" sea dislocado y transliterado hasta producir una negación del concepto académico.

El arte sonoro se configura como una práctica estética de estatuto social y de goce colectivo, normalmente, instalado en lugares no habituales, que produce grandes porciones de "in-audito" como su mecanismo principal, cuestionando seriamente lo que se entiende por forma y estructura en lo acústico, (y en lo musical), interrogando y reposicionando el objeto de arte como forma.

Es tan grande la distancia que produce hacia lo que es considerado generalmente como música, que numerosos artistas visuales lo reivindican como espacio privilegiado de su quehacer disciplinario, sin dejar por esto de interesar a compositores, intérpretes y musicólogos, como una nueva frontera de "lo musical", límite ya abundantemente visitado por John Cage y otros músicos actuales. Desde ese no-lugar, como una trans-disciplinariedad precaria, en un territorio disputado por varias disciplinas y sus deslindes, el arte sonoro remite a una dimensión política, más que en las intenciones de sus exponentes, en la realidad concreta de las dificultades que su encuadre como disciplina estética comporta. Pese a romper el formato tradicional de las artes visuales y de la música, haciendo explotar el objeto mismo de ambas disciplinas, deviene quizás involuntariamente "cosista", al instalar la cómoda presencia de lo concreto sensorial por sobre el lenguaje disciplinario, de la forma sobre la estructura, en artes que tradicionalmente hacen de la estructura lo central de su reflexión poética. "Fetichista", en cuanto muchas instalaciones producen en la crítica especializada una sobredeterminación de la cosa, del objeto material, en detrimento del espacio colectivo de su operación o eventualidad y de la capacidad de decodificación lingüística que trae aparejada toda práctica social de arte.

Este escrito se propone el objetivo de reflexionar y apuntar algunos elementos que desde la escucha como "disposición de acoplamiento del ser acústico en su entorno" y del Arte Sonoro como práctica estética, establezcan el lugar de esa práctica como una fisura entre el cuerpo y la mente, entre lo sensible y el lenguaje o, análogamente, entre una fenoménica y una semiótica.

Será capital entonces, poder diferenciar las funciones que representan para el análisis del objeto estético, la forma, la estructura y el sentido del mismo, como espacios de significación diferenciables pero íntimamente ligados en la

1 Contrastante pues la forma sonora desafía, en el caso del Arte Sonoro, todo encasillamiento en lenguajes o prácticas canónicas ya que su eficacia expresiva está jugada por los límites de lo pertinente acústico, esto es, el ruido. Ruido que aparece como forma auditiva dura, impermeable a la distinción de relaciones entre sus trazos distintivos, propio de la estructura.

fruición del objeto en su doble dimensión sensible y sígnica. Forma que tratará de lo aparente y sensible. Estructura, que tratará de las relaciones que esos trazos van configurando en su operar como objeto estético y, finalmente, una consideración del sentido que esa estesis no puede dejar de actuar, como objeto social y comunicacional, a la vez, que sensible. Estas dimensiones analíticas permitirán una nueva consideración de la "obra de arte" musical y su estatuto social, aparentemente dislocados desde el arte sonoro, del arte musical como lugar epistémico, justamente por su calidad de producto social y, finalmente, de la mente estética como una disposición especial del cuerpo del sensible.

2. ARTE Y REPRESENTACIÓN

El arte se levanta y cubre un espacio simbólico de tensión entre el dominio de "lo real" y su(s) representación(es).

Es evidente que la complejidad de "lo real" escapa y excede el dominio de todas sus representaciones posibles: la complejidad de lo real escapa a la complejidad del dato. La verificación de esta situación obliga a una sucesiva e incesante "bajada" a lo sensible y real, desde sus formas representadas, o datos. Esta "bajada" permite complementar y asegurar una mejor adecuación de lo representado hacia lo sensible, que es el modo como nos aparece lo real. Esta operación es lo que Ch. S. Peirce ha denominado *"Interpretante infinito"*, como base de toda semiosis y proceso de significación. (Deladalle, 1996).

Este casi infinito re-envío a lo real, desde lo mental, era también evidente para Eco al notar que: *"Cualquiera que sea el sistema significativo, será siempre más reducido y limitado que el acto comunicativo"*, (Barthes, 1981). La cadena de interpretantes compone, en este caso específico, una bajada sucesiva y constante hacia lo real en cuanto sensible (de ahora en adelante *real-sensible*) y una posterior remisión a lo ya sabido, configurando un acto de significación. Dicho en términos saussurianos: *"El Lenguaje es siempre menos vasto que la Palabra"*, (Saussure: 1990), "palabra" que debiera ser entendida, en este contexto, no como un elemento lingüístico, sino como tal acto de significación. En esta última acepción, el término "palabra" saussuriano retoma la etimología original del $\Lambda o\gamma o\sigma$ griego: una recogida, el lugar de una reunión (Parménides…), en manera mucho más pertinente que un representar o un idear un concepto, tal y como lo entendemos en el lenguaje actual.

Es también evidente que toda representación, si bien nace en un acto de significación, de Interpretante infinito o "acto de palabra" es, desde el instante mismo de su fijación, un acto mental y ya no parte del acto mismo, sino más bien su reflejo, o el resultado, de un instante de éste. El acto de significación será entonces un proceso, no un estado, determinando asimismo que la

representación sea un estado mental y no un proceso[2]. Si la representación, de acuerdo con el concepto de interpretante de Peirce como base del acto de semiosis, es el producto de sólo uno de los interpretantes posibles y no de una cascada de ellos, el acto de significación se configuraría entonces como la cascada misma, una serie virtualmente infinita, de interpretantes. El *λογοσ* representaría entonces, en la definición original, esta cascada de interpretantes que configuran el modo del "recoger", que en la forma verbal *λογειν*, está a la base del sustantivo *λογοσ*.

Además, cualquiera que sea el código o lenguaje representacional, desde la misma especulación lingüística construida sobre y a partir de la representación, pueden surgir potencias descriptivas que conforman nuevas relaciones con lo real, nuevas sondas hipotéticas que reconfiguran la atención sensible hacia lo real, construyendo nuevas dimensiones de lo real, antes no sentidas. En este último sentido, el acto de significación se completa como acto de comunicación, que tiene por función establecer un puente entre diferentes actos de significación, comunicación que no tiene una dirección unívoca, como en la significación, sino que se remiten recíprocamente, de forma incesante y sucesiva. En este caso, sin embargo, no estamos en presencia de "una representación" y su interpretante específico, sino que, más bien en una semiosis construida sobre la representación y no sobre "lo real"[3] como concreto de cabeza, concreto mental de esa representación, que aparece como lo real para el segundo proceso de semiosis. Es entonces posible pensar en una cadena de interpretantes infinitos, que esta vez no operan sobre "lo real", sino sobre un interpretante de éste. Sobre esa cadena segunda, opera el acto de comunicación lingüística, que puede entonces actuar como una segunda apertura o condición para una segunda sensibilidad de lo real, que esta vez no parte de lo sensible, sino que invirtiendo su marcha, traza desde lo mental especulativo, posibles sondas hipotéticas. En nuestra opinión, esta segunda disposición produce *la realidad*, como efecto y calidad de lo real, concepto éste que no se debe confundir con aquélla, tal y como lo bueno no se confunde con la bondad.

Es paradojal que, desde la "conversación" entre representaciones individuales incompletas de lo real, pueda surgir una dimensión y una aproximación al lugar oscuro de lo sensible, finalmente del cuerpo vivido (Merleau-Ponty, 1957) (Bateson, 1984). Esta paradoja se verifica cotidianamente y de manera tan evidente que normalmente escapa a nuestra consideración. Ello sucede por el carácter

2 Cuando enfocamos nuestra atención sobre la representación como acto mental, esta pasa a ser objeto de semiosis, sobre el cual puede ser construido una serie infinita de interpretantes, pero no en cuanto representación, sino más bien como "representación", objeto y cosa digna de análisis, por tanto susceptible de un proceso, pero no se debe confundir la representación como estado mental de la "representación" como objeto de semiosis.

3 Entendiendo lo "real" como fruto de un estado de la red neuronal dado, la representación es el reflejo de este estado en la mente, un caso específico de real-sensible (Damasio, 2000).

fuertemente social de la comunicación, del carácter social de nuestra mente individual y del carácter colectivo del conocimiento (Adorno, 2011) (Shepperd, 1988).

El acto significativo, en cuanto esquema representacional tendiente a lo infinito, surge un poco más cerca de lo real que las representaciones lingüísticas ya fijadas en los procesos culturales (como el arte). Cuando el acto significativo se desdobla en un ir y venir, o sea cuando el proceso deja de ser unívoco, de lo real-sensible a la mente, y se completa con un re-envío de la mente a lo sensible, se transforma en acto comunicativo, como productor de nueva información no necesariamente disponible en la primera serie de interpretantes. Este re-envío asume, simultáneamente, el carácter de código lingüístico y de herramienta formadora de códigos lingüísticos (Nattiez, 1990).

Este proceso de continuas remisiones y re-envíos opera en un contexto sociocultural y comunitario, simbólico. Este acto entonces, surge de una re-elaboración de la representación que es objeto del acto comunicativo: el objeto sensible (de arte) como aquello de lo que se habla y pone en acción, como contexto referencial de la propia representación, la sensibilidad de los sujetos que son parte del acto y que conforman un "lugar sin palabras", fondo referencial de la forma del acto comunicativo. Ese "lugar sin palabras" podría ser caracterizado como el lugar social de la percepción: el ser cognitivo y sensible en la apertura (Heidegger, 2005), la que no es sólo sensible y corpórea, sino que también lingüística y dialogante. Si bien puede ser paradojal definir un "lugar sin palabras" como dialogante, esta no será la primera ni la última de las paradojas encontradas en esta reflexión. Definirlo "sin palabras" equivale a decir que lo que se comunica no son sólo ideas o porciones semánticas, contenidos, sino capacidades pragmásicas, para decirlo en términos de Morris: *"el reflejo en la percepción individual que la semántica (como producto social y comunitario) produce en individuos comunicados"* (Calabrese y Mucci, 1975).

Todo acto comunicativo es entonces, una forma representacional que opera sobre un fondo referencial sensible, una forma que por su propia condición de código escapa a la indefinición y relativa oscuridad del acto sensible del cual depende y extrae, no obstante, toda su fuerza significante.

La densidad de lo real escapa a la densidad de la representación sobre ella operante, sin embargo, el acto comunicativo restablece una potencialidad expresiva y descriptiva del código en la sociabilidad de la comunicación y, por lo mismo, restablece una posibilidad de aprehensión de lo real, desde un lugar lingüístico ahora. El objeto de arte no es y no puede ser sólo un *representamen* sensible, es directa y referencialmente cultural y simbólico (Ibid, pp.184). Conlleva ideas, sensibilidades, ideas sobre sensibilidades e ideas de ideas sobre sensibilidades, junto con nuevas formas de hipotetizar lo sensible. Muchas de estas consideraciones y elementos no son ni pueden ser individuales. Por esta

razón, el objeto artístico se convierte en "obra de arte" en la sociabilidad, en la presencia del acto comunicativo de lo artístico, así la obra de arte sólo es posible en la sociabilidad, en la comunidad que la percibe como parte de su bagaje cultural y de referencia con lo real, constituyéndose en el lugar estético del acto comunicativo. De acá la afirmación que el arte opera en el silencio o la fisura que existe entre lo real y los datos construidos sobre éste. Para poder operar en esta fisura y contener una posibilidad de creación de nuevos datos y, sobre todo, de nuevas herramientas para configurar nuevas capacidades de hacer datos y así, de consecuencia, nuevas remisiones a lo ya sentido para crear y gatillar una nueva sensibilidad, la apreciación artística o modalidad de fruición del arte, contempla una des-estabilización de lo sabido y sentido, una dislocación que no es solamente cultural o teórica, sino que opera en la praxis de la generación de interpretantes casi infinitos, en el acto mismo de apreciar y "ver", cuando el acto artístico se está, físicamente y sensiblemente, generando.

Esta praxis y relativa des-estabilización de lo "sentido", lo que llamaremos "in-audito", no toda es fruto de lo "exterior", sino que también, de nuevas formas de "ver" productos de la presencia de actos comunicativos, en una constante remisión del ser que sabe hacia lo que se debe saber. Para poder efectuar esta remisión, se construye un "saber que se sabe", que permite el acoplamiento sensible y cultural del individuo en una comunidad sensible, espacio de semiosis de lo artístico, con todos sus contextos, textos y pretextos referenciales.

El lugar o fondo sensible es el lugar del ser sensible, el lugar de la oscuridad relativa, el lugar sin palabras o *anteliteram* que los fenomenólogos, como Merleau-Ponty, definen como la corporeidad, en la cual opera una corporalidad que es, precisamente, esta puesta en acto cognitiva, de las posibilidades físicas y neurológicas del acoplamiento informativo (López-Cano, 2005).

Toda representación, como lugar de mente y dominio mental, opera en la presencia de este fondo sensible. Lo real, entonces no es más que la oscura presencia del cuerpo del ser sensible que es sensible él mismo y por ende, es posible de sensibilizar y sensibilizarse.

A la base de toda representación o código existe ese lugar de lo sensible, como espacio previo a toda codificación y que representaría lo que los filósofos griegos, como citáramos anteriormente, definían como el *λογοσ*, forma sustantivada del verbo *λογειν*, que significa también "la *reunión* del que conoce con lo conocible", esto es, el lugar de la sensibilidad y no como se entiende actualmente como "la idea" o un concepto mental, para un sensible del cual, normalmente, olvidamos la existencia. Este proceso de apropiación de lo real-sensible como acto comunicativo y social, configura a la mente como mente social.

¿Cómo opera este *λογειν* en el caso específico de la escucha? ¿Qué y cómo es recogido en este proceso?.

Volvamos al tema de las sondas hipotéticas que definíamos más arriba. Estas

pueden ser caracterizadas como una ***tensión***, una ***a/tención***, una ***in/tensión*** y una ***ex/tensión***.

Tensión que podría ser definida como el lugar cero de toda escucha, al definir ésta como una apertura, como una ruptura del *statu quo* cognitivo. Si ponemos el ejemplo del ruido (o sonido, que para el caso es lo mismo), provocado por el quiebre de una rama a nuestras espaldas, sentido en un bosque nocturno, se gatillará en el auditor, la ruptura de lo habitual, en tanto ese "habitual" es una especie de pedal acústico omnipresente, que por su propia obsesiva incumbencia desaparece de nuestra conciencia, o ruido-ambiente (Attali, 1995). Esa señal que se impone a nuestro sentir, configura un tipo especial de escucha que ha sido definida como la "escucha del predador-depredador" (Barthes, 1981), ambigua condición que sólo una instantánea analítica podrá dilucidar, antes de toda conciencia, en el momento crepuscular del acto casi automático.

Nuestros oídos no pueden cerrarse, no poseen párpados como nuestros ojos. De ahí se origina el hecho de que el cierre perceptivo deberá construirse más allá o más acá de la estructura física. Es la mente y el oído, como lugar mental, el encargado de abrir o cerrar, de subir o bajar el umbral de atención auditiva, generando así el espacio de lo habitual, casi no sentido, respecto de su ruptura, el ruido-sonido que captura nuestra inquietud (Murray Shaffer, 1969, 1985) (Truax, 1993).

En todo momento, y como forma de evitar la sobrecarga psíquica, el oído va generando umbrales de atención, en un juego de forma/fondo atencional, adonde la suma de las alteraciones al entorno acústico, al interior de una media estadística de normalidad, son clasificadas como ruido ambiente de fondo, que tiende a desaparecer de la conciencia, o bien como señal acústico pertinente, el cual es síntoma de un repentino cambio en el estado habitual de nuestro ambiente, cambio que puede ser ventajoso o amenazante y que concierne directamente esa conciencia (Westerkamp, 1995). Aparece, repentinamente, el objeto acústico que nos tensionó al romper el *statu quo* auditivo, ahora como objeto de atención.

Tenemos entonces, ya dos elementos de la serie de las sondas hipotéticas: tensión y atención. ***Tensión***, en cuanto el sonido de quiebre de la rama interpelará un estado de apertura sensible especial, una ruptura del *statu quo* auditivo, que prepara y condiciona una conciencia primaria y desde la sensibilidad de lo que produce el quiebre, intuida en un espacio casi crepuscular, el humano determinará si vale la pena cazar al pequeño roedor que se acerca, o bien, huir del gran felino que lo acecha, determinando, a partir del peso del organismo que provocó el quiebre, el acercamiento o el escape. Una audición funcional, en cuanto es hacia la fuente como causa sonora que nos tensionamos, provocando un especial estado de ***A/tención***. Ese específico estado de atención provoca una conciencia y un análisis auditivo que, sin necesariamente dirigirse hacia la calidad propia del objeto sonoro o naturaleza perceptiva de lo oído, sino que a su causa hipotética, nos informa si la señal percibida como ruptura del *statu quo* acústico es peligrosa

o no. Estado cero de la percepción, semiautomático, pues el tiempo de respuesta fisiológica debe ser inmediato, si deseamos conservar nuestras orejas en su sitio, lejos del estómago del depredador, o bien, reproducir las neuronas y tejidos de nuestro cuerpo, gracias a la deglución de nuestra presa. Tensión y atención operan entonces, como dos estados de la escucha, casi instantáneos, posicionándose como los niveles cero de todo análisis acústico. Estados ligados a nuestra calidad biológica de mamíferos, con orejas laterales, óptimas en la medición de distancias, por los tiempos de retardo de la señal en solicitar los órganos nerviosos. Tensión que opera en la ruptura de la normalidad auditiva, para generar una atención que recorta un objeto, como forma homogénea y analizable sobre un fondo indistinto, ruido ambiente.

Pero entonces, se producen las otras dos condiciones: la ***In/tensión*** y la ***Ex/tensión***. La primera aparecería como un esfuerzo consciente, a un nivel ya no crepuscular, por determinar otras características del objeto sentido, en cuanto portadoras de otras informaciones de lo ya oído. Es entonces, un proceso que va aunando datos como producto de diferencias y magnitudes, en un ir y venir de trazos distintivos y calidades perceptivas hacia lo sensible y desde lo sensible, un ir y venir de modelos y parámetros mentales que, confrontados con la memoria de lo percibido y con las nuevas formas de lo perceptible, configuran nuevas condiciones y demandas a lo por percibir. Es la constante adecuación del interpretante a su entorno sensible, una reconstitución de los umbrales y estructuras perceptivas que generan nuevas disposiciones a la escucha. Es un movimiento que, para utilizar la denominación fenomenológica de Merleau-Ponty (Romero, 2006), operaría desde un *"afuera"* hacía un *"adentro"*.[4]

Este proceso genera su doble: la ex/tensión, como un reconstruir la propia propiocepción en una exploración de lo sensible, hasta configurar un nuevo entorno auditivo. Aquí aparece evidente el carácter de sonda hipotética que tiene este proceso y, en general, todo el canal de la escucha. Si la in/tensión es una adecuación de procesos y estados mentales de la atención, en la ex/tensión estos procesos mentales se delinean como tantos pseudocanales auditivos que, desde lo mental, van refluyendo con nuevos datos a lo sensible, estos datos no conciernen directamente lo real sensible, sino que, se configuran como herramientas de producción de datos, o "datos que producen datos", esto es, en nuevas formas de tensión auditiva y perceptiva. Para seguir con la terminología merleau-pontiana, es un movimiento que actúa desde un "adentro" hacía un "afuera". Es la adecuación del sensible a lo real.

Si tensión y atención son estados, por lo instantáneo de su accionar y por cuanto son actos reflejos de una representación, la intención y la extensión se definen como procesos de constante y continua redefinición y reconstrucción:

4 Bien que Merleau-Ponty opera el concepto como un adentro y afuera del cuerpo que es doblado de un adentro y afuera de las cosas, para nuestro ejemplo utilizamos un sentido, por ahora, menos complejo.

desde lo mental representativo a lo sensible corpóreo y viceversa, en un constante ir y venir de percepciones y datos, cambios en la red neuronal y nerviosa, decodificados y analizados como representaciones, continuamente desestabilizadas y reconstruidas.

Tensión, atención, intención y extensión podrían compartir espacios semánticos con los cuatro procesos de la audición definidos por Pierre Schaeffer: *Ouir, ecouter, entendre y comprendre*, sólo que esta vez, se trata de instantes de la percepción en una micro temporalidad más que de una analítica auditiva macrotemporal, como parece entenderla este autor (Schaeffer, 1966).

3. FORMA Y ESTRUCTURA DE LO ACÚSTICO-MUSICAL

Para la reflexión sobre forma y estructura es muy útil la reflexión que la lingüística ha construido sobre la relación entre sintagma y paradigma.

El ***sintagma*** define la relación asociativa de los elementos que están en grado de aparecer en otras relaciones, dichas relaciones se basan en la linealidad del lenguaje, en la cual los signos adquieren valor de su oposición con el precedente y los consecuentes linealmente… de esta forma, el sintagma es parte central en la superficie de la semiosis y se opone al ***paradigma*** que, en sentido más estricto, es un eje de selección en el cual se encuentran las unidades susceptibles de constituirse como el mismo sintagma (Calabrese y Mucci, 1975).

Desde esa misma caracterización, la forma de los objetos dependería de estas capacidades sintagmáticas, en cuanto la forma o apariencia, lo que aparece, lo que determina sensibilidad es, finalmente, una observación temporal y un discurso, compuesto por elementos o trazos distintivos que se van agrupando en coordinadas de diferencia para determinar percepciones: contorno, apariencia, formato, peso, color, textura, como otros tantos elementos o trazos distintivos en que el objeto sensible aparece en nuestra conciencia. Estos trazos, sin embargo, no aparecen como meras entidades cualitativas, sino que configuran lo que citábamos como "coordinadas de diferencia", concepto que podemos definir, de manera simple, en que estos trazos se presentan como relacionados a unidades mentales de referencia y es desde su aparecer temporal, como van configurando aspectos ordenados y relativamente coherentes de trasformaciones que conservan, sin embargo, una cierta homogeneidad que los hace parte del mismo objeto: el color café de la mesa no hace parte de la coordinada de diferencia que caracteriza los diferentes tonos de café del cuaderno adonde anoto estos pensamientos.

La forma, por tanto presenta trazos distintivos y aparece a nuestro sentir como algo homogéneo y relativamente coherente, en todo caso, más homogéneo y con menos diferencias que las que estos trazos tienen con su entorno.

La estructura no nos remite a trazos distintivos específicos ni a sus colecciones,

sino que, a las relaciones que estos mismos trazos van configurando en su aparecer, la estructura es una lectura y una narración antes que un discurso. La estructura es un mapa, adonde la forma es el territorio. *"Entonces [...], descubrir una estructura es descifrar un enigma, revelar un sentido oculto"* (Ching, 1994).

Los conceptos de Forma y Estructura se complementan y articulan recíprocamente, tal y como sintagma y paradigma se complementan y explican mutuamente. Para considerar una forma como forma de arte, es imprescindible descubrir el enigma que significa su estructura subyacente, o las muchas posibilidades estructurales que sus trazos distintivos pueden componer en la mente del observador. Una forma por sí sola no puede configurar una práctica artística, en cuanto es sólo en la relación que ésta asume con lo ya sabido, a partir de las relaciones de sus trazos y sus estructuraciones, que es posible hipotetizar una dislocación y una des-estabilización de lo ya sabido, propio del arte. En este último sentido, forma y estructura se complementan mutuamente para ser parte de un sistema de percepción estética, ambas representan, sin embargo, instancias distintas de los análisis del objeto de arte. Una forma puede (y en cierta forma debe) "decir" una estructura, o por lo menos, posibilidades de estructuración, las que configuran los aspectos meramente lingüísticos del "decir el arte".

Las audiencias configuran la obra de arte, como tal, justamente en éste interrogar la forma para develar y construir/reconstruir las hipótesis de estructuraciones, que son la base del sentido. Forma, estructura y sentido son partes complementarias del "decir el arte". La misma definición de la palabra "sentido" como lo sensible, la dirección y, finalmente, lo significado, reconstruyen esta complementariedad entre forma y estructura del objeto de arte, en cuanto lo sensible remite necesariamente a la forma, la dirección a la estructura y el significado a la relación entre ambas.

Sigue siendo, sin embargo, bastante común para quienes piensan en arte sonoro (y también en música), usar ambos conceptos de manera ambigua y casi intercambiable. Es así como se habla de un análisis formal o estructural como algo idéntico o sinónimo.

Creemos que para el arte sonoro (y obviamente para la música) es fundamental poder distinguir estos conceptos de manera clara y articulada, ver de qué manera la estructura puede producir varias formas posibles, así como una pieza musical, en cuanto modelo abstracto, puede producir muchas ocurrencias concretas (Martínez, 1998). La pieza musical, en este ejemplo, representa el lugar de la(s) estructura(s) posibles. En cierta manera, definida desde el proyecto del compositor, pero también como resultado de los análisis de las audiencias, como el descubrir el enigma estructural subyacente a su ocurrencia concreta. Las ocurrencias concretas: un concierto, una grabación, una partitura, son otras tantas formas en que esa(s) estructura(s) se pueden revelar.

En el caso específico de un arte sonoro, sucede muchas veces que la incumbencia

de las formas encubre y vela la posibilidad estructural, como si el agenciamiento sensible que el arte sonoro es, pudiera limitar la posibilidad de descubrir el enigma de las relaciones entre sus trazos distintivos. La ruptura evidente que el arte sonoro es respecto de la música, no nos debe llevar a afirmar que el "arte de ruidos" se construye en la negación de toda estructura. Muy por el contrario, el lugar ideal de acoplamiento sensible y colectivo que las instancias de arte sonoro son, nos debe llevar a preguntarnos e interrogarnos más profundamente sobre las estructuras y enigmas que éstas formas contienen. No puede el arte sonoro construirse sobre el nihilismo de una colección de efectos sonoros de los cuales no sólo se desconoce la causa, sino también, la razón y su sentido. (Michi, 2001).

Acá se juega, por ejemplo, toda la paradoja de los llamados "paisajes sonoros" (Rocha, 2014), cuya razón de ser estriba, muchas veces, en una colección de sonidos grabados y repropuestos a su audición, en ambientes más o menos sugerentes. Primero, salta a la vista que un verdadero paisaje sonoro sólo puede ser fruido ***In loco***, y que toda grabación y posterior audición de lo grabado representan solamente una posible (entre muchas) perspectiva de grabación y un descuido de todas las supresiones y alteraciones al paisaje acústico concreto y real que toda grabación comporta. Es de una increíble ingenuidad y profundo desconocimiento técnico y artístico, proponer tal operación, banal y cliché, como arte sonoro (Martínez, 2009).

Este requiere una conciencia de la búsqueda estructural que toda audiencia comporta frente a un objeto de arte, así como de la organización formal y de sentido que una obra de autor requiere.

Al revisar fuentes escritas sobre los conceptos de estructura y forma, encontramos que palabras o frases como: orden, ordenación, elementos y relaciones de interdependencia, permanencia y cambio, continuidad-discontinuidad, manera de asociación, conjunto de relaciones, grupo de propiedades, conjunto de relaciones jerárquicas y funcionales, se encuentran frecuentemente asociadas al término estructura, a esa "ordenación de referencias exclusivas" a las cuales los conceptos formales deben adecuarse.

Por otra parte, términos tales como: distribución peculiar de la materia, apariencia externa, cualidades del estilo, aspecto, series, prioridades y prelaciones, corresponden a aspectos de la forma.

En música, el análisis Schenkeriano presentó una analítica que revelaba las estratificaciones internas que una determinada forma podría presentar, como aspectos de la generación de esa misma forma, es así, que se podía llegar a un núcleo profundo o "Ursaztz" que explicaba, en la terminología Schenkeriana, el carácter definitivo de una "obra de arte". Sin caer en el fácil anacronismo que significaría reproponer de manera acrítica esta visión del musicólogo alemán, no nos deja de sorprender como las diferentes "ur-linee" del método Shenkeriano representan uno de los primeros tentativos históricos para definir una metódica

de la estructuración de una obra de arte musical (Bent y Drabkin, 1980).

La **articulación**, según Francis Ching (op. cit), es un concepto referido a una función perceptiva. Implica entonces, una preocupación por la claridad en la lectura de la forma, que es plástica, espacial y visual en el mundo de la arquitectura.

Entendemos entonces, la articulación como los medios a través de los cuales se puede discriminar las distintas partes de una forma. También, es gracias a la articulación que diferenciamos la forma y el fondo o varias formas yuxtapuestas.

Lo más interesante para nosotros de esta visión arquitectónica es la afirmación de que la forma tiene propiedades concretas: dimensión, posición, contorno, color, textura, orientación, e inercia. Encontramos que todas estas propiedades pueden, de una u otra manera, ser interpretadas en relación con la música y el arte sonoro, en éste último, algunas de las características arriba señaladas son mucho más pertinentes que en la música. La articulación y la estructuración son otras tantas maneras como el arte sonoro se construye como arte, como cultura, como dislocación, como innovación a lo ya sabido, como estímulo sensible y mental, como hecho, trazado y discurso.

4. ARTE COMO CONSTRUCCIÓN SOCIAL

La pregunta por el enigma que representaría una estructura en el lugar colectivo de la obra sensible (forma) de arte sonoro, es la práctica que hace a su audiencia como el lugar en que ese objeto de arte se determina como objeto social y de mente colectiva.

Nos hemos acostumbrado a tratar la mente como algo separado del cuerpo, como si las representaciones (objeto de la mente) fueran el producto de emanaciones etéreas y no tuvieran, como la neurología y las neurociencias enseñan, un correlato fisiológico y biológico específico en el sistema nervioso.

Desde la cuestión de las sondas hipotéticas tratadas más arriba, tensión, atención, intención y extensión, es evidente que nuestra posición al respecto es bastante definida y parece ser más útil considerar la mente como una forma de ser del cuerpo, una disposición del soma. Así sucede con las emociones (ver Damasio, 2000) que son estados del soma, fruto de diferentes configuraciones de hormonas, enzimas, elementos químicos y bioeléctricos. Tal y como el lenguaje verbal es constantemente acompañado de una gestualidad, que lo connota y significa, estimamos que las representaciones son acompañadas por una co-varianza del soma, una sensibilidad especial como conformación de la red nerviosa, por ejemplo, que califica el imaginario en un clima emotivo particular y sujeto a variaciones. Lo que definíamos respecto de intenciones y extensiones, este ir y venir desde un "adentro" y un "afuera" en realidad nos refiere a un "lenguajear" de nuestro cuerpo en su acoplamiento con su entorno, una coordinación de acciones

que se produce en una coordinación de coordinación de acciones (Maturana, 1994), una coordinación de segundo nivel que remite a un aparecer de la mente como el origen de esta segunda coordinación y como algo separado, de alguna manera, independiente del cuerpo.

La coordinación de acciones al nivel uno, entre representaciones y sensibilidad, producen un reflejo en la coordinación de coordinaciones o nivel dos, es la práctica del llamado "diálogo interno" de los individuos, que asume las características de imágenes verbales a diferentes niveles de conciencia introspectiva. El acoplamiento de nivel tres entre diferentes coordinaciones de coordinaciones de acciones entre sujetos biológicamente relacionados da lugar a las "con/versaciones", remitidas éstas a su definición etimológica, un "ir hacia", un "tender hacia".

Lo propio del sentir comunitario, es esta conversación, este "ir comunitario hacía", este entender comunitario. Pensamos que esta comunidad que comunica y produce un acoplamiento entre estas coordinaciones de nivel tres, produce efectos en los niveles inferiores, dos y uno, por lo que hay lugar para pensar en un "sentir comunitario", en una sobredeterminación de lo sensible individual en cuanto parte de un sistema plurinivelado y ordenado de coordinaciones de acciones, como correlatos e informaciones químicas y simbólicas que, a bien considerar, no son de naturaleza comunicacional tan diferente.

Los animales gregarios, como los humanos, parecen conservar una capacidad adaptativa desde su acoplamiento gregario, en el conversar comunitario, que finalmente produce efectos y acoplamientos en el "adentro", en los actos comunicativos internos, significativos y sensibilidades con lo real. Por ello lo real es, cultural y comunitario. Según el antropólogo Clifford Geertz, la mente asume su carácter social, en esta capacidad de conversar en la comunidad, lo que, acabamos de ver, produce acoplamientos al interior de cada sensibilidad individual y en las capacidades de reactancia al entorno (Geertz, 1987), en lo que Maturana llama epigénesis, cambiando según los cambios del entorno y produciendo así cambios en el entorno, lo que, para seguir en la metáfora maturaniana, constituiría un acoplamiento especial, definiendo al humano como "un animal que sabe que sabe" por diferencia con animales que sólo "saben". Animal que es capaz de producir diálogo interno entre sus representaciones, las rupturas del *statu quo* sensible y generar coordinaciones de coordinaciones de acciones a nivel gregario, o sea, a nivel tres. Desde esta reflexión, la mente es la disposición del cuerpo que nace de esta condición de animales gregarios, produciendo los diferentes acoplamientos entre los diferentes niveles de coordinación de acciones, desde aquellos químicos hasta los más elevados, ligados a complejos simbólicos productos del conversar comunitario.

Nos parece que el arte goza de estatuto social precisamente por esta capacidad de la mente, en cuanto disposición del cuerpo de producir estos

acoplamientos, estatuto social en cuanto la mente es una disposición del cuerpo que nace de la calidad social de los acoplamientos gregarios, en un ir y venir entre los diferentes niveles de coordinación que relacionan alteraciones y disposiciones de la red neuronal y somática como cambios de "imaginario". (Varela, 2005)

En el caso específico del arte sonoro, este imaginario acoplado en lo acústico, lo definimos como ***"acustinario"***, una red de representaciones y conversaciones entre coordinaciones de coordinaciones de acciones que reconstruyen el soma y sus capacidades, desde los niveles más altos del imaginario simbólico y reconstruyen el imaginario o "mundo" del Dasein (Martínez, 2010) desde los niveles más específicos del real-sensible.

Por esto, que es importante definir las relaciones entre forma y estructura del arte sonoro, de sus obras y objetos estéticos, en cuanto la forma remite a las apariencias y trazos distintivos, como efectos del real-sensible y sus acoplamientos en el acustinario, ya sea individual o comunitario, en tanto que la estructura remite a los conceptos (coordinación de coordinaciones de nivel tres) aplicados a la forma y su apariencia, configurando una suerte de ordenación referencial exclusiva.

La forma está definida por objetos ontológicos, aplicación de conceptos lógicos a objetos ónticos, la estructura como ordenación referencial exclusiva puede producir numerosas formas o por lo menos varias formas, que dependen de la misma estructura. La forma es la superficie sensible del evento del arte sonoro, obra en cuanto es referida a un contexto social, estructura es la relación entre los trazos distintivos de la forma.

Es importante definir las implicancias de un "fetichismo en arte" en este artículo, pues sabemos que mucha crítica especializada y alienada expone el aparecer de la obra como sustancia de lo estético, reivindicando lo sensible como el único lugar de sentido, en un hipotético e ideologizado fin del sentido, fin de la estructura, fin de la historia (Otero, Edison y Prado, Bernardita, 2009). Es esta actitud de cierta crítica postmodernista la que nos interesa desmontar como operación ideológica, que encubre los reales nexos entre percepción, mente, representación y sentido, como lugares comunitarios, propios de relaciones entre personas en el arte. Para ello esta crítica confunde forma, estructura y sentido de la producción de arte, para presentar la sola reverberación estética de un sensible individual (Reynolds, 2010), como mera exploración a-cultural, a-social de un sujeto metafísico como central en la práctica del arte contemporáneo, despojando de significado y de sentido al arte como dislocador y reproductor de la conciencia de sí y para sí de personas en lo colectivo, como propios de actividades sensibles y mentales para una mente que es directamente social, como disposición del cuerpo en lo social, como coordinación de tercer nivel, en el lenguaje epigenético de comunidades "hablando a sí mismas de sí mismas".

Es a esta condición alienada y reificada de la praxis estética, tal y como es vivida en la realidad cotidiana de la música "de notas" o *a priori* (Schaeffer, 1969), la

que el arte sonoro interpela y desafía. Para cumplir cabalmente y profundamente dicho desafío y aceptar la condición política de este arte, en cuanto dislocación de los lugares ideologizados de la práctica musical, es menester que los artistas sonoros den cuenta y se den cuenta ellos mismos, de los procesos y estados que califican la vivencia del arte sonoro como una vivencia social, lugar de una mente social, como disposición del cuerpo vivido hacia la comunidad, en la forma, en la estructura y en el sentido.

Bibliografía:

Adorno, Theodor (2011): "Sobre la situación social de la música" en: *Obras Completas 18, Escritos Musicales V.* Madrid: Ediciones Akal S.A.

Attali, Jacques (1995): *Ruidos, ensayos sobre la economía política de la música;* México: Ed. Siglo Veintiuno.

Auge, Marc (1998): *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona: Ed. Gedisa.

Baricco, Alessandro (2000): *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin.* Madrid: Ed. Siruela.

Barthes, R. (1981): *Elementi di semiologia.* Turín: Ed. Einaudi/Nuovo Politecnico.

Bateson, Gregory (1984): *Verso una ecologia della mente*. Milán: Ed. Adelphi.

Bent, Ian y William Drabkin (1980): *Analisi Musicale.* Turín, EDT Edizioni Società Italiana di Musicologia,

Calabrese, Omar y Egidio Mucci, Egidio (1975): *Guida alla semiótica.* Milán: Ed. Sansoni.

Ching, Francis (1994): *Arquitectura: forma, espacio y orden.* México: Ed. Gustavo Gili.

Chion, Michel (1991): *El arte de los sonidos fijados.* (Traducción de Carmen Pardo de *L'art des sons fixés ou la musique concrètement,* Editions Metamkine, Fontaine) Cuenca, Centro de Creación Experimental, Universidad de Castilla-La Mancha.

Damasio, Antonio (2000): *Sentir lo que sucede, cuerpo y emoción en la fábrica de la conciencia.* Santiago, Ed. Andrés Bello.

Debord, Guy (1999): *La sociedad del espectáculo.* (Trad. español, José Luis Pardo). Valencia: Pre-textos Editores.

Deladalle, G. (1996): *Leer a Peirce hoy.* Barcelona: Ed.Gedisa.

Foster, Hal (1999): "For a Concept of the Political in Contemporary Arts" en: *Recordings, Art Spectacle, Cultural Politics.* New York; Ed. The New Press.

García Bacca, J. D. (1989): Filosofía de la Música. Barcelona: Anthropos Editores.

Geertz, Clifford (1987): *La interpretación de las culturas.* México: Ed. Gedisa.

Hatten, Robert S. (2004): *Interpreting Musical Gestures, Topics, And Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert.* Bloomington: Ed. Indiana University Press.

Hauser, A. (2004/1998): *La historia social de la literatura y el arte.* Barcelona: De Bolsillo editores.

Heidegger, Martin (2005): "El origen de la obra de arte" en: *Arte y Poesía.* Trad. Samuel Ramos. Duodécima reimpresión. México: Ed. Breviarios del Fondo de Cultura Económica México, pp. 37-123.

Imberty, Michel (1990): *Le scriture del tempo, semántica psicológica psicológica della música.* Milán: Ed. Ricordi-Unicopli.

Levi-Strauss, Claude (1971): "Obertura" en: *Mitológicas, lo crudo y lo cocido.* México, Ed. Fondo de Cultura Económica.

Lohmar, Dieter (2005): "On the function of weak phantasmata in perception: Phenomenological, psychological and neurological clues for the trascendental function of imagination in perception." en: *Phenomenology and Cognitive Sciences.* 2005(4): 155-67.

López Cano, Rubén: "Los cuerpos de la música: Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición" en: *Revista Transcultural de música Trans:* n 9; www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm; descarga efectuada en 2005.

Martínez Ulloa, Jorge (1998): *"El análisis del análisis de la música"* en: *Procedimientos analíticos en musicología.* Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología; Irma Ruiz, Elisabeth Roig y Alejandra Cragnolini (editores). Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"; Buenos Aires; pp. 139-145.

(2009): Arte sonoro, paisaje acústico, ambiente sonoro: elementos para una diferenciación" en: *Pensar el//trabajar con//Sonido en espacios intermedios.* Santiago, Ediciones Departamento de Artes Visuales, facultad de Artes, Universidad de Chile.

(2010): "La obra de arte musical: Hacia una ontología de la música" en: *Revista Musical Chilena,* Año 64, Nº. 213, Santiago, Ed. Facultad de Artes, Universidad de Chile, pp. 116-135

Maturana, Humberto (1994): *El sentido de lo humano;* Santiago. Dolmen ediciones.

Maurice Merleau-Ponty (1957): *Fenomenología de la Percepción.* México-Buenos Aires; Ed. Fondo de Cultura Económica;

(1995): *La Nature, Notes. Cours du College de France.* Paris, Ed. de Seuil.

Michi, Francesco (2001): "Arquitecturas sonoras y diseño acústico" en: *Musica e suoni dell'ambiente,* Albert Mayr, editor. Bologna, CLUEB Editores.

Nancy, Jean Luc (2002): *A l'écoute.* Paris; Ed. Galilee.
(2003). *Corpus.* Madrid, Ed. Arena Libros.

Nattiez, J.J. (1990): "Lévi-Strauss, mito e musica" en: *Dalla semiologia alla musica.* Palermo: Sellerio Editore.

Otero, Edison y Bernardita Prado (2009): *Sintonía joven: música, comunicación y jóvenes.* Santiago: Ediciones CEU/UNIACC-SCD.

Reynolds, Simon (2010): *Después del rock: psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas.* Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Rocha Iturbide, M. "El arte sonoro, hacia una nueva disciplina" en. http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/rocha.html, descargado en agosto 2014.

Romero, Judith (2006): "La fenomenologia de Merleau-Ponty" en: http://concienciamusical.blogspot.com/2007/01/fenomenologia-de-la-percepcion-m.html obtenida el 18 Ene 2007.

Saussure, Ferdinand (1990): *Curso de lingüística general.* Madrid, Alianza editorial.

Schaeffer, Pierre (1966): *Traité des objets musicaux.* París; Ed. Du Seuil.

Schafer, R. Murray (1969): *El nuevo paisaje sonoro.* Buenos Aires, Ricordi.
(1985): *Il Paesaggio Sonoro.* Milán; Ed Ricordi-Unicopli.

Shepherd, J. (1988). *La musica come sapere sociale.* Milán: Unicopli/ Ricordi Edizioni.

Smalley, Denis (1985): "Spectro-Morphology and Structuring Processes" en: *The Language of Electroacoustic Music.* Simon Emmerson (Editor) Londres; MacMillan Publishers.

Truax, Barry (1993): "Acoustic communication", en *Soundscape Newsletter,* nº05, WFAE, Marzo, Vancouver, Simon Frazer University Press.

Varela, Francisco; Thompson, Evan y Rosch, Eleanor (2005): *De cuerpo presente, las ciencias cognitivas y la experiencia humana.* Barcelona, Ed. Gedisa.

Westerkamp, Hildegard (1995): "Listening to the listening", en: *Actas del congreso ISEA'95* (Sounding out of genders: sound artists talk about gender and technology).

CRÓNICA

CRÓNICA

Reflexiones en el adentro y el afuera del XII Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas 2015 Pág. 87 - 92
IMUS PUCV. Dr. Boris Alvarado.

Reflexiones en el adentro y el afuera del XII Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas 2015 IMUS PUCV

Dr. Boris Alvarado

Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
boriska02@hotmail.com

Quizás muchos de ustedes no sepan quién es o fue Darwin Vargas. Otros simplemente no conocen la relación que tiene con nuestro Festival. Para ello, quisiera hacer un poco de memoria. Cuando ingresé a estudiar Música en la PUCV en 1980, existía únicamente el currículo de Pedagogía, y por tanto todos los que estábamos interesados en la composición debíamos buscar refugio en los Maestros compositores que en ese entonces aún permanecían, por una u otra razón, vinculados a la Escuela de Música.

En una sala pequeña, los viernes por la tarde, nos reuníamos algunos alumnos con el compositor Darwin Vargas con el objetivo de estudiar, de manera informal y voluntaria, contrapunto, análisis y, por supuesto, composición. Por allí nacieron las incipientes formas de estudio de la escritura y honduras del pensamiento ligadas a Darwin Vargas. A su muerte y muchos años después, sentíamos una deuda histórica con su ayuda, su entrega hacia nosotros y su amor por el enseñar. De esa manera un día y sin más retardo, nuestro Festival ya tenía un nombre que nos identificaba a los más antiguos. Actualmente han pasado muchos años desde ese 1980, año de nuestro primer concierto público, y ya hemos organizado múltiples encuentros de composición, festivales, conciertos, coloquios, paneles y clases magistrales dedicadas a la composición musical, como un acontecer de la creación y una Licenciatura con Mención en Composición fortalecida para su siguiente paso, el Magister PUCV actualmente en preparación.

Es en este contexto en que se sitúa nuestro Festival, que es un espacio posible y desbrozado que nos permite encontrarnos año tras año con la creación. Pues de lo que se trata, es precisamente el acontecer de lo propio de la creación desde el campo del arte, sin olvidar la ciencia y la filosofía porque ella es la cristalización de la imaginación, y siempre es previa al acto creativo mismo. El compositor es un filósofo del sonido, y cuando no hay filosofía detrás de su hacer, sentimos una entelequia vacía de significado y de inmanencia. Allí es donde intentamos conceptualizar de manera singular lo que define -en tanto acto de creación- a cada una de las expresiones artísticas que se podrán presenciar durante estos días.

Es por eso que no sólo nos movemos en la vibración del sonido, sino que podríamos decir, en la especificidad técnica de cada arte; por ejemplo, existe en la pintura el color en el cuadro creado, para dar a ver la sensación; en el cine la imagen debe dar a ver el tiempo y/o el movimiento, y en música, sería la evidencia que creación de afectos y preceptos que singularizan la existencia, es decir, "liberan". Ese sonido propio de nuestro festival, es el constante descubrir de la apertura a la diferencia. Nuestra experiencia como músicos doctos contemporáneos y músicos populares contemporáneos provenientes de diversas tendencias, escuelas y academias nos ha permitido trabajar desde nuestros respectivos espacios en la generación de una música cuya sonoridad no radica solamente en su apariencia, sino en la fusión de estas experiencias musicales y en su amalgama como proyecto experimental dotado de nociones. Debe tenerse en cuenta que la música de la vanguardia no sólo son experimentos cuyo objetivo es ir más allá de la música, sino más bien se trata de mantener activo un sentido de viva experimentación que ha sido deliberadamente conducida por compositores e intérpretes en una abierta oposición a otro grupo que desea mantener la tradición a ultranza no sólo de la enseñanza de la música, sino también, la forma en que esta debe sonar y el sentido de "agradabilidad" que la sociedad espera consumir. El pensar la amabilidad de la música, es un fenómeno del sonido que va más allá de la música.

Debemos, en cada experiencia viva, crear para cada una de las obras una forma de conexión de los sonidos con la idea en primer lugar, siendo la delimitación de lo que en ese sistema es el suyo y lo que es particular a la composición que se está realizando en aquel momento. ¿Cómo podemos recibir el flujo de datos de sonido o capturarlos si no es nuestro problema? Nuestro trabajo consiste en mantener un silencio interior y realizar la visión interna de esos sonidos en forma concreta. Las obras son así, una yuxtaposición de sonidos que se caracterizan por una síntesis de la forma de la antigua praxis ortodoxa y los valores de regularidad rítmica en un continuo dinámico propio de la música polifónica del hoy mirando al ayer. Es decir, antes del sonido, antes de su integración en una concepción artística musical, fue simplemente una expresión espiritual.

Así surge la constante repetición de su pensamiento musical, y las palabras van reteniendo el ritmo de los sucesos, alargando el tiempo, suspendido y contemplado. El tiempo, es parte de un momento irreal, el tiempo eterno e imperecedero, un tiempo sin principio ni fin, un tiempo esférico, una vez convertido en el espacio se hace un tiempo de euforia mística.

Por eso la música occidental parece, al menos superficialmente más "hermosa", pues está más cerca del *"kitsch"* y en este sentido, mucho más fácil para escuchar. Esta música propuesta desde nuestra transversalidad requiere otro tipo de atención. El oyente tiene que entregarse a la música de una manera totalmente diferente. Con ello, tratamos de lograr una ecuación de arte planteada desde el ser que está suspendido en el tiempo, entendiendo por ello, el ritmo de

la vida que se revela en esa relación dicotómica de sincronía con la cotidianeidad y que interrumpe la diacronía del mero ritmo del transitar, del cual todos nos vamos adecuando en la búsqueda de una vida más pulsada, más gradual, de inconmensurable belleza, de un goce en la experiencia y en la percepción, que alcanza lo breve de la brevedad del paso del hombre por su tiempo inmanente.

Considerando que esperamos oír el desarrollo de ideas musicales avanzando hacia una conclusión climática, esta música parece ir a ninguna parte, y esto es intencional. El objetivo es la contemplación, ambientación y respiración. La música se vuelve meditativa, hipnótica y repetitiva con una suavidad como del sonido que da a luz un sentido diferente del tiempo y duración, al mismo tiempo que presta a los elementos estructurales como notas, frecuencias, intervalos, acordes, polifonía, etc., la relación formal del material del sonido como un valor y una dimensión más allá de la llamada "música".

La repetición de la música proporciona una sensación de estancamiento, de estar suspendido en el tiempo. El tiempo y la eternidad están conectados. Este instante y la eternidad están luchando dentro de nosotros. Y ésta es la causa de todas nuestras contradicciones, nuestra obstinación, nuestra mente estrecha, nuestra fe y nuestro dolor.

Lo que convencionalmente llamamos música minimal, es una evolución de los fenómenos del sonido que se originaron con los "encantamientos", como los cantos rituales de los pueblos no europeos o el canto gregoriano de la cristiandad occidental. Su sensación más fuerte era despertar ciertos estados psíquicos en los seres humanos, lo que permitía que su noción de audición se expandiera más allá de su marco mental común. Si estos "encantamientos" provenían de la naturaleza de la arquitectura del espacio, a continuación las vibraciones producidas colaboraban con la inducción a un estado que ya no era puramente emocional en el sentido usual, sino puramente psíquico en el sentido de la pureza del sonido y su condición de elemento abstracto.

Por esta razón, el arte debe considerarse como una forma de resistencia a la homogeneidad que sostiene nuestra vida de sujetos, y en ese sentido, las obras que ustedes podrán ver, escuchar, palpar y percibir en su propio aroma a obra, navegan en ese mar de la heterogeneidad, de lo propio de la individualidad que escapa liberándose de toda academia, que en tanto intenta academizar. Siempre vamos allí en medio de ese acto, liberándonos para ser cada uno un individuo singular, nacido de nuevo a la singularidad, acompañados de maestros que entienden el valor irrenunciable de la diferencia. En ella nos unimos, en ella nos reconocemos y en ella el "otro" se vuelve cómplice.

Este Festival tiene su relevancia para nosotros, y para el país, en el hecho de que es necesario que los alumnos interesados en la composición y los compositores en su deber, se dediquen al ejercicio de su práctica y puedan encontrarse cobijados en la construcción y deconstrucción como un hacer propio

-no esporádico- y que les permita desde las soluciones de la música del pasado, conocer los caminos para la aventura de sus propias soluciones a los problemas del presente. En este sentido, nuestro Festival es una iniciativa que esperamos logre contribuir al descubrimiento de una nueva y desconocida, aunque ya tardía música, en medio del asedio de una música cada vez más lejana de nuestro propio contexto histórico contemporáneo.

La verdad, que por cierto no tiene remedio, es que en nuestra sociedad actual el culto por la obra de compositores del pasado, ya sea por su fenómeno de industrialización o transformación en objeto de consumo, ha hecho que dentro de la formación musical histórica que ofrecen nuestras instituciones, la música del siglo pasado sigue siendo aquella que logra distorsionar la presencia del arte actual, dejando que sea el entendimiento de esta nueva propuesta estética más bien un fenómeno intuitivo que no permite expresar con tranquilidad cada una de sus vertientes. Esta deliberada ausencia, lejos de beneficiar a aquellos que vibran con el arte o quieren descubrir nuevos espacios de placer artístico, sólo alimenta las ganancias de quienes no les importa el resultado que se traduce en un retroceso cultural, cuando la gran mayoría de esta sociedad presente, ya habla de la renovación y de los cambios. ¿Pero a quién le importaría descubrir el daño que este estancamiento conlleva? Este mirar hacia atrás y hacia adelante, apunta a descubrir aquello que se proyecta a través de la experiencia viva, la investigación y el trabajo experimental, en definitiva, las obras y compositores más próximos a nuestro tiempo, más cercanos a nuestra particular forma de percibir nuestro vivir.

Por ello, mirar la escena cultural de otros hermosos contextos permite reconocer que incluso el propio gusto del poeta o del músico, se han adaptado perfectamente al de su época, porque el carácter de su idea coincidía exactamente con la necesidad de su estar en la contemporaneidad, porque así tenía su justa dimensión en la sociedad y así él lo percibía.

También habría que tomar en cuenta la naturaleza de cada cultura, en las cuales participa su grado de evolución en todo sentido, en fin, todo aquello que nos permita darnos cuenta de sus propios sistemas de referencia, sin los cuales no podríamos comprender ese significado íntimo que existe detrás del acto creador en las distintas escenas.

Por ello, guerras mundiales, parciales o incluso guerrillas internas han contribuido notablemente al perfilar una forma de pensamiento individual al interior de un colectivo geográfico. Y si ello es así y lo vemos claramente: ¿Por qué podríamos pensar que al arte no le toca vivir de esta dinámica de los formidables cambios que nos están ocurriendo?

Para algunos sería preferible negarle al arte la posibilidad de contribuir al desarrollo de la vida, aportando desde sus propios reductos los cambios a un pasado que tendemos a retener y transformar en un objeto funcional permanente. La nostalgia, el temor, la desesperación o algún aspecto que permita

auto engañarse con la ilusión de que el arte no es dinámico, y que no posee existencia fuera de nuestra región, es lo que invitamos a reflexionar con obras de compositores de nuestro tiempo. Ellos han permitido que nuestros conceptos respecto de la música se muevan, nuestra visión del universo y su lejanía se mueva, nuestra relación con el entorno se mueva, su contemporaneidad se mueva, y con ello, todo lo que somos.

Quisiera que ampliáramos como sociedad nuestros horizontes en el campo de lo conocido, ver la música precisamente en su movilidad, pensar más a menudo en lo que estas abren que en lo que cierran o logran. Descubrir en un compositor desconocido, un punto de vista actual y su propio movimiento. Si pensamos estas antiguas y hermosas obras del pasado sólo como una viva manifestación de los cambios de su tiempo, de la inquietud por la reflexión, de la voluntad por la superación y del descubrimiento, disminuirá nuestra abulia frente a las obras contemporáneas occidentales y orientales, y a todo lo que hace que nuestra época sea en definitiva, parte de la música de nuestro pasado ayer.

Finalmente, quisiera decir que este tiempo presente, no ha sido posible de construir sin la permanente observación de la tradición musical pasada, que hoy, se nos instala como el referente necesario para continuar mirando hacia adelante. Esta tradición es la nueva emoción que aparece de la lejanía de una antigua música que debe descansar, para permitir que se nos revele el advenimiento de los siglos venideros. Por ello, hay mucho que dialogar y así la composición debe ser en su sentido de potencia un instante para compartir, pues, el hablarnos entre nosotros será el encuentro de la riqueza de los referentes, como también la discrepancia como un espacio de ideas y de relaciones establecidas en las coordenadas cuyos límites se expanden y se borran mientras se juega a convivir en la invención, donde no sólo representan lo cósmico, sino también, el sonido aún no expresado. Por todo ello digo que el arte "resiste" y libera al desarmar la mirada para desnudarla de sus vestidos para hacer acontecer nuestro problema.

En estos días por venir de conciertos, y de inusitadas obras, se agencia la aventura que esperamos nos acompañen, la invitación es al tratar de mantener un silencio interior para realizar la visión interna de esos sonidos en forma concreta, de hacer las imágenes visibles. Es decir, antes del sonido, antes de su integración en una concepción artística musical, fue simplemente una expresión espiritual, una energía del cuerpo, un acontecer en sí mismo de sensación. En nuestra academia del Instituto de Música que acontece en el acto de la composición, se lleva a cabo lo que el artista percibe en el aspecto de la obra, sujeto a su manera individual de ver y pensar. Si la música es aún narrativa, significativa, asignificativa, abstracta o acontece en el mundo de las sensaciones, es porque hemos logrado convivir estéticamente desde esa necesidad del apego a la historia del contar para devenir, y en algunos, a la negación en la existencia pura. El trabajo y la invención se reúnen para constituir "cuerpo en alma" en la composición, que encuentra su

vestidura en este Festival, una partitura que servirá de testimonio de aprendizaje y conocimiento, para nuestros alumnos y profesores. Para nuestro Instituto y para nuestra Universidad, este es nuestro trabajo.

Dr. Boris Alvarado
Director Artístico
Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas.

ANÁLISIS

ANÁLISIS

Comportamiento Idiomático de Aerófonos Musicales Mapuches en la Música chilena de Arte: El gesto ágrafo inscrito en la partitura. Dr. Rafael Díaz. Págs. 95 - 118

Comportamiento Idiomático de Aerófonos Musicales Mapuches en la Música Chilena de Arte: el Gesto Ágrafo inscrito en la Partitura[1]

Dr. Rafael Díaz

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
rafael.franciscod@gmail.com

Resumen
Este artículo es un análisis de la proyección escritural que han alcanzado la mayoría de los gestos atemperados provenientes de los aerófonos y trompetas naturales mapuches, en la partitura de dos compositores emblemáticos del llamado "indigenismo musical chileno", Eduardo Cáceres y René Silva. Es sorprendente cómo la tradición oral de la performática musical mapuche ha irrumpido fuertemente en la escritura de la música chilena de arte y, en especial, el impacto de esta oralidad ha generado una nueva forma de post-modernidad musical, una especie de vanguardia desde la trans-vanguardia de la música aborigen. Así, es la oralidad la que fuerza el hallazgo de signos y neumas en la escritura, como si el silencio determinara el sonido o la silueta a la forma. El gesto de la oralidad mapuche se vuelve paradójicamente un dibujo en la página en blanco de la partitura y propicia una singular contemporaneidad.

Palabras clave: aerófono, gesto, escritura, aborigen, indigenismo.

Abstract
This paper is devoted to the scriptural projection of the gestures that come from the mapuche aerophones and natural trumpets. This projection can be observed on the scores of composers usually named "indigenous" (Eduardo Cáceres, René Silva, among other). It is surprising how oral musical gestures alter and develop the contemporary music notation, as if aboriginal music becomes a new modernity, a kind of post modernity that comes from the aboriginal culture instead of the contemporary music.

Key words: Aerophone, Gesture, Musical Writing Aboriginal, Indigenous.

---

1 Este artículo surge del proyecto de investigación Fondecyt regular 1150078, "De San Pedro a la Patagonia: reconstrucción del idiolecto sonoro de aerófonos precolombinos", 2015-2017, del cual el autor es el responsable.

1. INTRODUCCIÓN

"Yo soy tú, el tú que solamente yo puedo ver".
Konjiro Hawai.

Este artículo es un análisis sobre cómo los modos de ejecución de los instrumentos musicales mapuches se constituyen en un factor de dislocación y de relectura de la escritura musical contemporánea. Mis objetos de estudio son las obras compuesta por Eduardo Cáceres (1955)[2]: *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi* (2004), para coro femenino, de Eduardo Cáceres, y *Kallfvlem* (2009), obra para piano y electrónica diferida de René Silva (1984)[3]. La primera obra se basa en textos en lengua mapuche escritos por el poeta chileno-mapuche Elicura Chihuailaf, y la segunda en textos del poeta mapuche Cesar Millahueique, específicamente de un fragmento del poema *A orillas del rio*.

Estas obras se constituyen para este análisis, en un soporte de (re) significaciónes de la música mapuche, transplantada al contexto de la música chilena contemporánea de tradición escrita, en la que la gestualidad oral de la primera, determina un metalenguaje simbólico en la segunda, cuyas peculiaridades revelan la ambivalente incorporación de aquello que se reconoce como propio y ajeno.

Mi hipótesis de trabajo es que las maneras de representar al Otro, por medio de símbolos de notación provenientes de una música que nunca necesitó de ellos, han terminado por modificar las fronteras y la posición de la música de arte contemporánea chilena, generando "alteridad" en el propio núcleo canónico de su otrora inconfundible escritura basada en los hallazgos técnicos centro-europeos.

Estos nuevos relatos musicales de Cáceres y Silva, reflejan la (de)construcción de la música de la cultura mapuche, la que permanece en un tiempo sin historia. Las estrategias escriturales de estos compositores representan la paradoja de redibujar los aspectos (y espectros) de una cultura musical que arraiga al chileno y lo expulsa a la vez.

Ambas obras serán estudiadas con la ayuda de herramientas analíticas provenientes del campo de la semiología musical. Nos valdremos fundamentalmente del concepto de estilema, es decir, unidades musicales que configuran un estilo de un repertorio determinado. El estilema, específicamente, indica un ente musical que, por su frecuente uso por parte de los compositores,

2 El compositor chileno Eduardo Cáceres (1955) es una de las principales figuras de la actividad composicional chilena, desde la década de los ochenta. Su trabajo se ha desarrollado principalmente en Alemania, cono sur sudamericano y Chile.

3 René Silva es licenciado en composición de la Universidad de Chile y Magister en Artes, mención en composición de la misma casa de estudios. En su numeroso catálogo, predominan aquellas obras con raíz en la cultura musical mapuche. Sus obras han recibido premios nacionales y son ejecutadas con regularidad, tanto en Chile como en Sudamérica.

puede ser considerado como componente del estilo que caracteriza a una cultura musical determinada. Puede consistir en una configuración particular articulada en un parámetro musical -una sucesión de alturas, un encadenamiento de acordes, una sonoridad instrumental o vocal, etc.-, o en la concurrencia de varios -un acento obtenido con determinado timbre, un tipo de figuración rítmica de timbre concreto, un ornamento vocal colocado en un punto particular de la macroestructura, etc.- (Cámara, 2004:486).

Postulamos que prácticamente toda la música chilena de raíz indigenista, hasta la década de los ochenta del siglo XX, se vale de estos estilemas para representar al Otro, es decir, al aborigen y su música. La fuerte carga retórica que subyace en estos estilemas, el poder de aludir (y eludir) a música aborigen, reposaría en su soterrada potencia identitaria. Éste fue el medio del que se valió el compositor criollo para hacer presente en su música, la música del Otro, dentro del paratexto *ético* que implica toda creación basada en reglas composicionales modernas y de origen centro-europeo.

Con la post-modernidad, nuevas estrategias comienzan a manejarse, lo que nos obliga a introducir otras técnicas analíticas y otra terminología. Es así que, en el caso de Silva, nos vemos obligado a apelar al concepto de musema[4], término proveniente de la semiología musical, generalmente aplicado en el estudio de la música popular urbana, y que posee la ventaja de incorporar al fenómeno del afecto en la discusión analítica.

El término lo utilizó Tagg[5], en su tesis basada en un estudio semiótico sobre la música popular urbana, de la que Cámara comentó que "en cuanto término psicológico, el afecto se articula en tres niveles comunicativos –musema, sintagma y paradigma- y se manifiesta a la vez como elemento emotivo o proceso de comunicación musical y como resultado afectivo de éstos. (…) Los compositores de bandas sonoras para cine y TV, contribuyeron poderosamente a que el público estableciera asociaciones fijas entre determinados rasgos musicales y estados de ánimo o sentimientos, lo cual permite detectar la presencia de ciertos ítems de código musical en relación con designados extramusicales, que son aplicados de manera casi mecánica en determinados estilos musicales" (Cámara, 2004: 311-312). En otras palabras, "el musema es definido como un arquetipo individual de afecto musical codificado y puede actuar en tres roles diferentes: como "señal", como preparación afectiva, y como identificación mnemónica" (Cámara, 2004: 312).

Su uso ha tendido a trascender a la música popular urbana (la que se define fundamentalmente como cualquier música que no sea académica, folclórica o *pop*) y se integra al análisis de músicas que utilizan los recursos y técnicas de la

4 Concepto tomado de SEEGER, Charles: "On the Moods of a Musical Logic." En: *Journal of the American Musicological Society,* 22 (1960), pp.224-261.

5 TAGG, Philip D.: *Kojak. 50 Seconds of Televisión Music (Towards the Analysis of affect in Popular Music).* Göteborg: Skrifter fran Musikventenskapliga Institutionen, nº 2, (1979).

música académica y folclórica. La diferencia está en el uso y función y su valoración comercial.

El musema ha atravesado hacia el campo de la música contemporánea porque esta misma música se ha movido hacia territorios algo indefinibles, por la extrema circulación global de la cultura en el siglo XXI. La herramienta semiótica ayuda a percibir como el estilema se transforma en musema, cuando el compositor moderno resignifica este viejo soporte con una carga afectiva del que no es del todo responsable, pues, esta carga ya reposaría en la psiquis colectiva de la comunidad en donde se desenvuelve.

Este trabajo buscará demostrar por qué las estrategias composicionales de Cáceres y Silva, a la hora de representar al Otro, constituyen un desplazamiento de la toma de posición del creador, que lo termina ubicando "más adentro" del territorio musical que quiere representar, con respecto a lo que lo hacían sus antecesores.

Tradicionalmente, el compositor chileno, a la hora de escribir música inspirada en culturas originarias, creaba una representación imaginaria del Otro utilizando códigos musicales, más o menos convencionales (estilemas), para representarlo, (muchos de ellos producto del folclor musical de raíz mapuche que llegó a Santiago en los cuarenta) sustentados en estructuras armónicas de la vanguardia europea del principios de siglo (Lavín, Isamitt). Estas estructuras armónicas nada tienen que ver con los sistemas armónicos implícitos en la modalidad idiomática de los instrumentos musicales mapuches[6]. Este modo de representación postizo o "de injertos", cambia radicalmente en los ochenta, cuando un compositor como Eduardo Cáceres cree encontrar una afinidad más esencial entre su música y la de la cultura mapuche, fundamentalmente porque esas culturas estaban más cerca que nunca de su cotidianeidad. En opinión de Clifford, "lo exótico está misteriosamente cerca (…) la diferencia se encuentra en el barrio contiguo, lo familiar se encuentra al fin de la tierra" (Clifford, 1988: 14). Kristeva nos acerca aún más radicalmente lo exótico, "inquietante la extranjeridad que está en nosotros, somos nuestros propios extranjeros, estamos divididos" (Kristeva, 1988: 288).

En tiempos de Isamitt[7], el mapuche todavía vivía en reducciones. En tiempos de Cáceres y Silva, el mapuche está incorporado a la sociedad chilena y convive con el criollo "codo a codo".

En esta actual convivencia, el Otro se encuentra a la vuelta de su esquina. Más aún, habita dentro del mismo creador, porque el aborigen es parte de su impronta. En el caso de su ligazón con la cultura mapuche, la afirmación de Kristeva para Cáceres tiene profundas resonancias, ya que el compositor compartió en su

6 Especialmente los aerófonos, de tipo flauta travesera (pinkulwe), silbato de un tubo (pifülka), doble cámara (piloilos) y trompetas naturales (trutruka).

7 Compositor chileno interesado en la música de los pueblos originarios de Chile. Su música revela la presencia de estilemas mapuches, usualmente armonizados con un lenguaje armónico de "vanguardia" centro-europea. Su música indigenista se hace conocida durante la década de los treinta (nota del autor).

juventud, largos momentos de convivencia directa con este pueblo.

La presencia física de la población mapuche en las grandes urbes y en la sociedad moderna chilena, nos habla de una convivencia innegable, a pesar de las tensiones, también innegables, que esta proximidad genera. O sea, las culturas autónomas, homogéneas y autocontenidas dentro de territorios (soberanos), con fronteras bien delimitadas, son entidades e identidades en vías de disolución (Guilbault, 1993).

En la otrora etapa "indigenista" de los años 30 en Chile, la composición tendió a representar al Otro a través del recurso de armonizar en el estilo contemporáneo de la época, melodías recopiladas de pueblos originarios (Lavín, Isamitt).

En los ochenta, el compositor buscó otras formas de vincularse con la alteridad, para ello, encontró, en la fusión de las técnicas composicionales aborígenes con la escritura contemporánea, un nuevo punto de encuentro. Una nueva etapa en este proceso de acercamiento con la cultura del Otro, consiste en concebir lo que se sabe de aquella música como un dato abstracto, completo en sí mismo, a la manera de un arquetipo. En otras palabras, hacer del aborigen (el Otro) un objeto de composición.[8]

Más reciente aún, se ha tratado de reivindicar genuinamente el valor de las herramientas culturales del aborigen. Esto ha llevado a producir intentos de etnotextos que, en el caso de la música, son generados desde una posición émica radical, es decir, se trabaja situado completamente "adentro" del territorio sonoro y de pensamiento de la cultura originaria.

En la música chilena indigenista, Isamitt y Lavín ejemplificarían la primera etapa de esta saga vinculante, Eduardo Cáceres, la intermedia y René Silva, la última, todos dentro de una poética utópica.[9]

I.- Descripción de *Cantos Ceremoniales*

Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi está dividida en tres grandes secciones, que deben ejecutarse en secuencia lineal continua y que responden a los siguientes nombres: *Xekayawun mawida mew* (Caminata en el bosque); *Maciluwvn Pelma* (Iniciación); *Rakiduwammaken tañi wvnen pu ce* (Pienso en mis antepasados).

8 Como ejemplo, podemos citar la obra "Exótica" (1970-71) de Mauricio Kagel, en la que la imitación de modelos musicales no europeos (de orígenes culturales indefinibles, pero asociados intituivamente con "Oriente") se vuelve un arquetipo de la alteridad.

9 Existen dos corrientes ideológicas principales al acercarse a la cultura aborigen, una, llamada "utópica", en la creador pone al Otro (al aborigen) como un referente no cuestionable culturalmente y, por tanto, el compositor pasa a ser parte del ideario social, racial y cultural del aborigen haciéndolo suyo. Existe una tendencia o corriente contraria llamada "post-utópica", en la que creador (usualmente nacido en la década de los ochenta) se declara crítico y revisionista respecto del ideario socio-cultural de los pueblos aborígenes. Esto determina profundamente la naturaleza del discurso musical. Un ejemplo de la tendencia "pot-utópica" es la creación indigenista del compositor chileno radicado en Alemania, Daniel Osorio.

El texto es cantado en lengua mapuche (textos en lengua mapuche escritos por el poeta Elicura Chihuailaf) y está presupuestado leer o entregar su traducción al castellano.

Las intérpretes deben trabajar su texto fonético a partir del estudio de la sonoridad de la lengua mapuche. En este trabajo, también juega un rol la imitación de un modelo fonético que es, a su vez, un modelo imaginario, una herencia de la memoria genética y de la tradición deformada de una cultura impactada por la circulación global.

El coro está subdividido en cuatro registros: sopranos I, sopranos II, mezzo sopranos y contraltos.

La escritura está en notación musical corriente, incluye elementos de "hablar-cantado" (III mov.), sonidos indeterminados (todos los movimientos), percusión de palmas y de pies en el suelo (movs. I y III).

II.- Los estilemas de los aerófonos mapuches

Tres son los aerófonos mapuches que poseen mayor incidencia en la generación de material estilemático en la música chilena de tradición escrita: la pifülka, la trutruka y el piloilo.

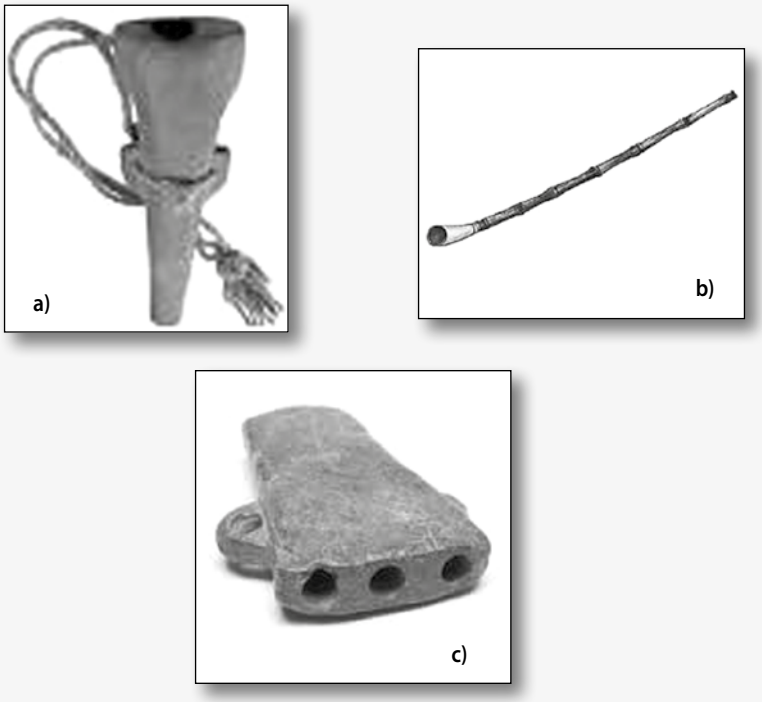


Figura 1: a) Pifülka - b) Trutruka - c) Piloilo.

Dado de que son instrumentos de altura determinada, sus comportamientos idiomáticos generan estilemas en base a patrones interválicos.

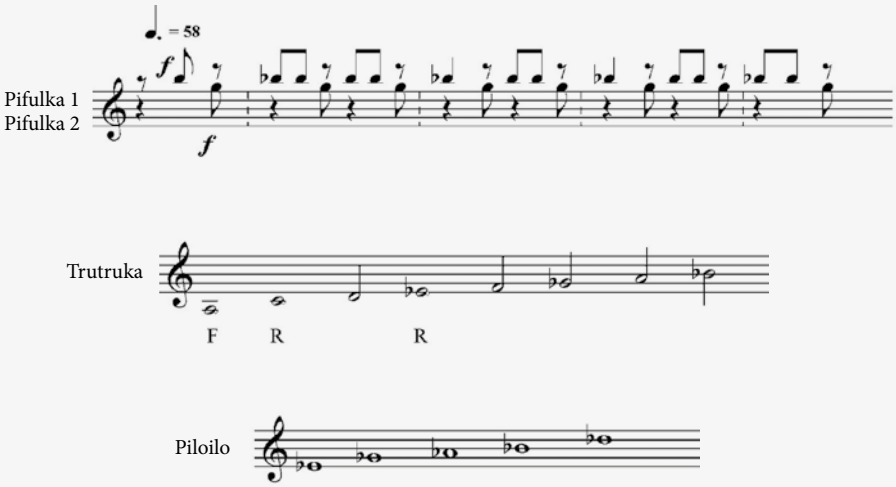


Figura 2: Modalidad idiomática de aerófonos mapuches.

Normalmente de estos sistemas escalares de los tres aerófonos arriba citados, se han desprendido los estilemas característicos de la música mapuche que, a lo largo de los últimos sesenta años, se han incorporados primeros en la música mapuche folclorizada, y luego en la música contemporánea de rasgos indigenistas.

No sólo las notas de un sistema escalar pueden ser la base para construir estilemas, también el pulso o *tempo* es una variable fundamental para constituirlos. La unidad metronómica subyacente en performática ritual mapuche posee un valor carácterístico. Por ejemplo, en el Nguillatin y Machitun, la temporalidad con la que tocan las pifülkas posee un rango de negra=48 a negra=52. Fuera de ese rango, la performática de pifülkas pareadas (en forma aleatoria) no sería reconocible, el tocador de pifülka mapuche reconoce esa banda de tiempo como la propicia para generar el mantra sonoro necesario para el ritual. Existe una memoria colectiva que asegura que la banda metronómica se conserve en el tiempo, no importando en qué contexto cultural se desarrolle la performática.

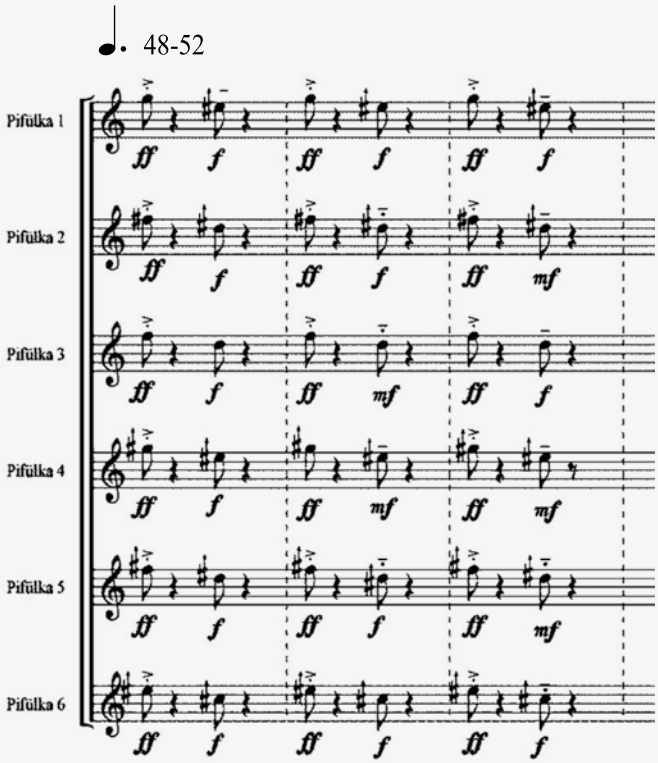


Figura 3: Transcripción de seis pifülkas en un choique purrun. Entre Ríos. Novena región de Chile. Transcripción de Rafael Díaz.

III.- Los musemas del canto y la musa Machi

En primer lugar, es fundamental establecer la figura de la *machi* como principal referente ideológico-estético en la obra de Cáceres. Grebe nos dice que "la *machi* es la principal portadora y transmisora de la religión mapuche, la que desempeña diversos roles rituales al servicio de su comunidad, destacándose su participación en los ritos medicinales terapéuticos y diagnósticos, adivinatorios y comunicativos. Las creencias tradicionales y concepciones mitológicas son reactualizadas a través de la poderosa comunicación del discurso chamánico. En los ritos simples, dichos contenidos se expresan mediante recitaciones y cánticos; y en los ritos de mayor complejidad, se agregan a dichas recitaciones y cánticos una amalgama densa de poesía, música, danza y episodios dramáticos, con activa participación de la *machi* y sus ayudantes junto a la comunidad ritual" (Grebe, 1998: 60).

Este comentario nos aclara aún más el sentido de la palabra "rito" para Cáceres. Su acto de expansión de la conciencia (en el acto creativo) posee una profunda relación con los ritos simples y complejos de la *machi*. Podemos decir

que "Cantos Ceremoniales" es una gran representación mimética de lo que podrían ser esos ritos.

Es importante aclarar que esta *mimesis* es algo más profundo que un simple acto metafórico o imitativo. La *mimesis* que funciona aquí es algo más esencial que asociar elementos similares para duplicarlos, superponerlos o intercalarlos a la manera del estilema de los años 30. Si ese hubiera sido el camino de Cáceres, habría llegado a una representación muy parecida a la que llegaron Lavín e Isamitt. Cáceres abandona este nexo convencional y se interna en lo aborigen "desde" lo aborigen. Es decir, no hay acompañamientos instrumentales armónicamente descontextualizados, no hay intercalación de elementos estilemáticos a la manera de un collage. Hay, por el contrario, un ejercicio composicional con las propias herramientas composicionales de la música mapuche, de modo de evitar que códigos exógenos penetren en el sistema cerrado de la composición. Por cierto que todavía encontramos los viejos referentes identitarios asociados con "lo mapuche", pero estos poseen otro grado de organicidad; ya no son trozos intercalados de gestos idiomáticos, ahora son ellos mismos (los estilemas), los códigos esenciales del texto, los que sostienen estructuralmente el discurso y, lo más importante, el énfasis está puesto en la carga afectiva que estos códigos comprenden.

Al involucrarse afectivamente el creador en el texto que está generando, de un modo cualitativamente próximo, es decir, involucrándose en la cadena mensaje-código, el texto musical se abre a una configuración directamente conectada con un imaginario colectivo de lo aborigen, y dentro de una estructura homogénea, sin meta estructuras culturales externas que sustenten y determinen la codificación del texto.

La experiencia de la recepción de *Cantos Ceremoniales* nos dice que sus elementos semiológicos constituyentes (sus arquetipos individuales que comportan un código de afecto musical), lejos de estratificarse, a la manera del estilema del pasado, se congregan entre sí e interpelan al yo profundo del auditor.

En este acto mimético pues, hay aparentemente un vínculo más profundo, que Benjamín definió como la "semejanza inmaterial".

IV.- Musemas y semejanza inmaterial en *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi*

Para entender el fenómeno de interpelación involucrado en este texto sonoro y sus eventuales audiencias, es vital reconocer en la música el común origen con otras formas de expresión, las que, en los albores de la humanidad, "estuvieron en una zona intermedia entre la comunicación y el arte" (Benjamín, 1971a: 168).

El poder evocativo que posee la música, es una propiedad que Walter Benjamín abarcó dentro del concepto de *semejanza inmaterial*, y que, en términos simples, establece que en todo hecho lingüístico, incluido el de la música,[10] debería poder verificarse la existencia de una forma significativa o discursiva como soporte de una expresión. Para Benjamín, todo sistema lingüístico no es un simple sistema convenido de signos ya que "el nombre que el hombre da a la cosa, depende de la forma en que la cosa se comunica con él" (Benjamín, 1971b: 172). Al ámbito de la lengua, según Benjamín, habrían emigrado las antiguas fuerzas de expresión y recepción miméticas, de las que la música y la danza nos proporcionan una lejana imagen.

De algún modo, en *Cantos Ceremoniales*, el sonido de la lengua mapuche y los melotipos adheridos a sus fonemas, nos devuelven el camino que habrían hecho la música y la danza, alguna vez reunidos en el gran mar del lenguaje, ahora regresan a sus ámbitos originarios autovalentes; a donde realmente pertenecían antes de congregarse y fundirse en el ámbito de la lengua. La herramienta teórica de Benjamín es clave para entender cuándo la fuerza mimética de la música opera productivamente y cuando, desvirtuada de su naturaleza mimética, opera como una duplicación.

V.- Los soportes de la expresión mimética

Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi posee una serie de estilemas que, al dejar su rol interpelativo o de "cita", y constituirse en unidades sintácticas esenciales y de carga afectiva con directo enlace al imaginario sonoro mapuche, devienen en musemas.

El musema aborigen es un código que posee una fuerte carga simbólica acumulada. Son soportes de una expresión mimética que han llegado a nosotros muchas veces con el "vínculo quebrado" con sus formas significativas originarias.

Los musemas de Cáceres no siempre son transcripciones o recopilaciones, las más de las veces son la imitación de modelos "auténticamente imaginarios" creados por el compositor a partir de modelos "auténticamente aborígenes".

En la obra de Cáceres, operan muchas veces como patrones de repetición dentro de una técnica de construcción "aditiva", es decir, una técnica asociada con el minimalismo, que consiste en ir agregando elementos levemente diferentes para ir creando un *motto* o continuo que va produciendo un efecto hipnótico. La técnica minimalista es propia de la música mapuche y es a ella a la que se remite Cáceres cuando usa esta técnica.

Cantos Ceremoniales se abre con un musema de carácter cíclico:

10 Se acepta hoy en día discutir que la música pueda operar como un lenguaje, desde el momento en que se le reconoce condición semiótica. De este modo, la música, como las otras expresiones artísticas "es un lenguaje específico, diferente e irreductible al tipo de lenguaje que conocemos como lengua natural. En consecuencia, su funcionamiento es semiótico y no lingüístico" (Talens, 1978: 18).

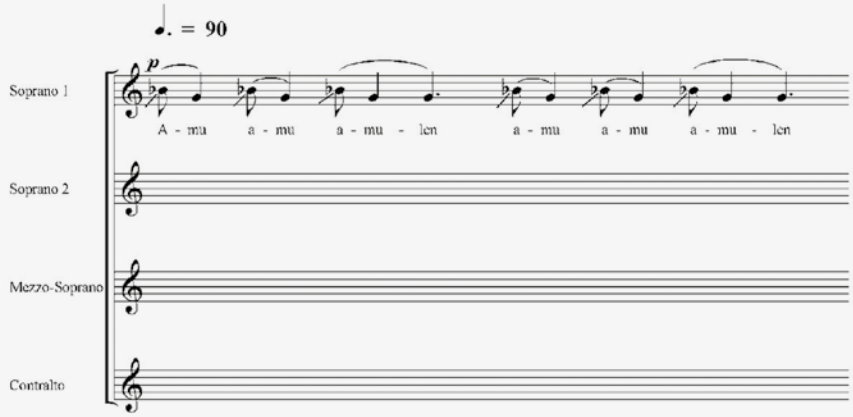


Figura 4: ***Cantos Ceremoniales,*** **Mov. I, Pág.1, Sistema 1 y II.**

La diferencia es clara con respecto al tratamiento estilemático indigenista de los años treinta y cuarenta del siglo pasado (Isamitt, Lavín). Al no existir "acompañamiento" (o sea, una superestructura estilísticamente hegemónica que condiciona la percepción identitaria, trasformando al código aborigen -su *ethos* y su pathos- en "exótico", debido a que su aporte sintáctico se reduce al acto de la intercalación, superposición o intervención de sus códigos en una estructura armónica de sustentación dominante), estamos a solas con un texto musical que nos encierra en una circularidad de signos totalmente autoreferentes entre sí, (entre soporte y su semejanza inmaterial). En él, los aportes contemporáneos que pudiera existir, los sintagmas del mundo musical occidental, se homogeneizan con el aborigen a tal nivel, que ya no es posible discernir cuál es cual.

Cáceres nos instala de inmediato en una forma circular de percibir el tiempo, por el uso de secuencias melódicas recurrentes, las que se transportan permanentemente, sin mayor elaboración, llevándonos siempre al lugar de partida, pero en otro contexto y por otro camino. Esto difiere de la percepción temporal de las canciones "indigenistas de los años 30, que deviene de izquierda a derecha por causa del principio armónico del acompañamiento, que nos hace transitar obligadamente de centros de tensión a reposo, pasando por centros modulatorios.

VI.- Comportamientos idiomáticos

A pesar de que *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi* está fuertemente marcada por el liderazgo de la voz, algunos instrumentos mapuches han sido también un fundamento técnico y estético importante al momento de concebir

su lenguaje Especialmente la pifülka, trutruka y kultrun[11] son "invocados" permanentemente y reconocemos sus sonoridades y comportamientos idiomáticos en las líneas vocales del coro.

La pifülka es un instrumento principalmente ritual, sigue en importancia al kultrun y a la kaskawilla. Usado por los ayudantes de la machi ("yegülfe"), es poco común que se ejecute en ocasiones no religiosas. Posee una función rítmica en el conjunto y por regla general, la ejecución de este tipo de aerófonos requiere la presencia de parejas de ejecutantes de sexo masculino que alternan sus sonidos creando un patrón continuo. A su vez, se asocian de acuerdo a la tesitura de sus respectivos instrumentos provocando una resultante interválica característica, fluctuante entre una tercera menor y una mayor:

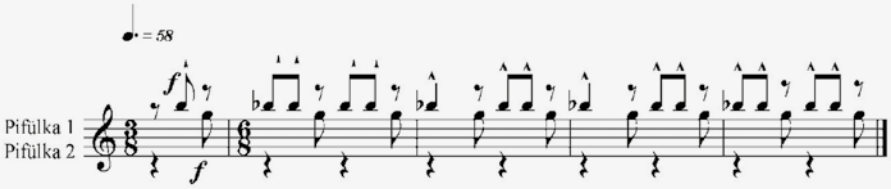


Figura 5: ***Pifülka pareada*** **(Ngillatún. Quetrahue. 1981).**

Un detalle importante de este tipo de patrones, es que suelen presentarse en grandes fiestas rituales en donde se congregan varios ejecutantes de pifülkas, que traen, cada uno, su propio instrumento (esto tiene importantes consecuencias en la sonoridad global resultante). Greve dice que "ellos deben subdividirse en dos grandes grupos que alternan" -de modo aproximado a la configuración de la figura 2- pero "en este caso, los sonidos resultantes equivalen a dos manchas sonoras alternantes de rico colorido tímbrico aleatorio" (Grebe, 1974: 75).

La pifülka es un silbato que puede emitir un solo sonido a la vez. Cuando suenan pareadas, están en relación de aproximadamente una tercera menor no temperada. Lo cierto es que, en una congregación de ejecutantes de pifülkas, no existe una sola versión de este intervalo, sino muchas de ellas, cada cual conforme a la particular afinación y registro del instrumento.

El resultado obviamente es una sonoridad compleja, tipo *cluster* en donde predomina una cierta sonoridad de tercera menor, pero dentro de una textura muy rica de sonidos muy próximos entre sí. Por tanto el resultado es muy complejo

11 La pifülka es una flauta de filo, de un solo tubo, sin canal de insuflación, longitudinal, cerrada en su base, sin orificios de digitación. Se fabrica comúnmente de lingue, madera de una especie arbórea de la llamada selva valdiviana. La trutruka es una trompeta natural, tubular, longitudinal, de aprox. 2 metros de longitud y 3 cms de diámetro y con embocadura terminal. Su cuerpo se fabrica con una vara de "coliwe" (especie de caña resistente) y el pabellón con un asta de vacuno. El kultrun es un membranófono, timbal-sonaja semiesférico con forma de plato. Se fabrica con madera de laurel o álamo tapado con un cuero de cabrito, que se amarra con tiras del mismo cuero o crin de caballo y se percute con una baqueta de "coliwe" forrada en lana por un extremo (González Greenhill, 1986: 12-14-29).

también en sonidos resultantes o de combinación (sonidos audibles por relación simpática) debido a esta misma proximidad.

Estas "manchas sonoras de rico timbre aleatorio" en palabras de Grebe (Grebe, 1974: 75), son un hecho sonoro de mucha potencia acústica y ritual. Es un referente originario que da vida a un tipo específico de musema usado por Cáceres, consistente en bloques acordales polimodales[12], hasta llegar al *cluster*.

En el siguiente ejemplo, podemos ver un caso de heterofonía bimodal, propio de pifülkas tocando al unísono.

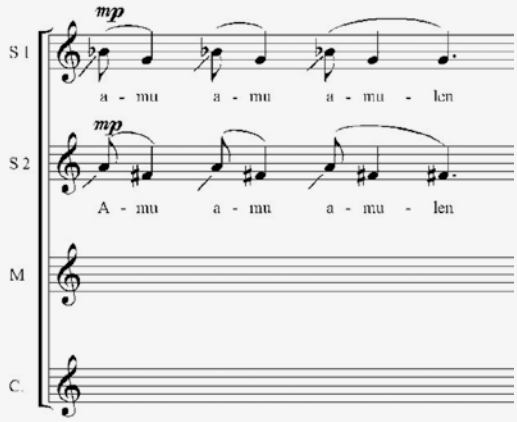


Figura 6: *Cantos Ceremoniales*, Mov I, Pág 1, Sistema 2.

Tres modos coexistiendo en forma isócrona: Contraltos sobre re, fa, (do); Mezzos sobre fa#, la, do#; y Sopranos 1 y 2 sobre do, mib, (fa) y (sol):

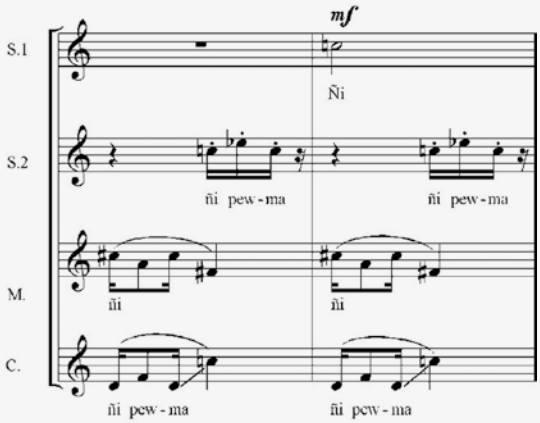


Figura 7: *Cantos Ceremoniales,* Mov. II. Pág. 1. Compases 9-10.

12 El término "modal" se refiere aquí a una serie de notas originadas por las posibilidades usuales del instrumento aborigen, no guarda ninguna relación con los modos griegos ni los eclesiásticos renacentistas.

Cluster dentro de un ámbito de tercera menor (su posible origen en la sonoridad global de una agrupación de pifülkas):

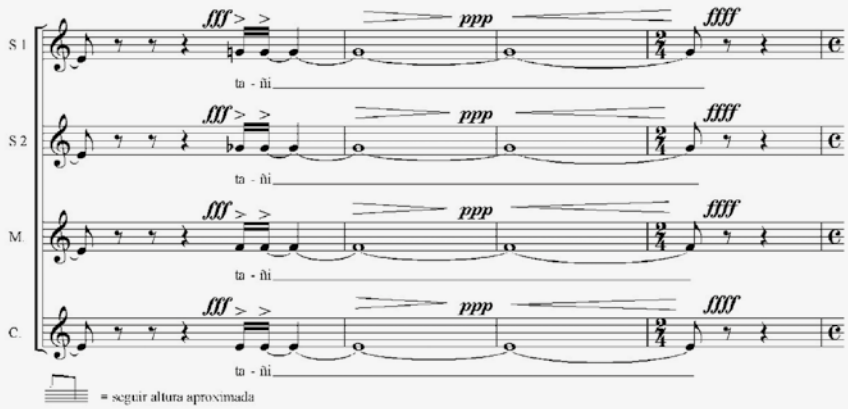


Figura 8: ***Cantos Ceremoniales,*** **Mov. III, Pág. 1, cc. 9-12.**

La trutruka, junto al kultrun y la pifülka, es considerada uno de los instrumentos más importantes desde el punto de vista ritual-religioso. Como en el caso de las pifülkas, la ejecución musical de las trutrukas requiere la presencia de parejas de ejecutantes masculinos. En relación a esto, Grebe dice que "(…) las normas rituales recomiendan la presencia de un par de tocadores de trutruka en los ritos de fertilidad e iniciación. Es así como se sitúan a un costado de la elipse ritual orientados hacia el este dos "trutrukatufes", avezados ejecutantes del instrumento. Ellos deben tocar en un dúo heterofónico; y, por tanto, sus períodos de ejecución deben estar sincronizados o, por lo menos, bien amalgamados. Debido al esfuerzo de respiración que implica su ejecución, el empleo de dos instrumentistas deriva de una necesidad fisiológica: ello permite el relevo del uno por el otro (…)" (Grebe, 1974: 75)

La trutruka, por su longitud y morfología, puede diferir en sus características específicas, pero si podemos afirmar que la norma la sitúa en torno a un registro de bajo-barítono. Importante es decir, que de las innumerables transcripciones que existen de toques de trutruka, una cantidad importante tiene su "finalis" en torno a la nota "la3". (la nota más grave del ejemplo transcrito en la figura 6).

Puede afirmarse que esta nota tiene una fuerte identificación con la trutruka. Esto sumado a que ella actúa como una especie de bajo de toda la orquesta mapuche ritual, nos lleva a considerar que el rol de bajo de la nota "la3" (o en torno a ella) es un referente sonoro que ha llegado a ser asociado como "originario", o que evoca un registro y rol sonoro catalogado de "auténtico". Estas notas han sufrido, por la mentalidad de occidente, un proceso de sistematización en escalas. Sin embargo, ellas más bien parecen existir con cierta autonomía a

esa jerarquización y sólo dependen de las variantes propias de fabricación entre uno y otro ejemplar.

Estos modos, son esas notas acordes a las limitaciones y posibilidades del instrumento y que han ido generando y sustentando un repertorio tradicional.

De esta tradición asociada al instrumento han surgido una serie de "topos sonoros", de los cuales, la tendencia de repetir la nota más grave del registro, la costumbre de cerrar secuencias de "toquido" con *gliss*. que involucra casi todo el registro del instrumento, y la predominancia de un atemperado intervalo de tercera menor, son los más recurrentes.

Podemos ver un interesante uso de este referente "nota-registro" y su comportamiento idiomático en la figura que sigue a continuación, que es una transcripción de 1958. Nótense todos aquellos rasgos idiomáticos del instrumento que han sido mencionados, entre otros, el uso del *glissando* de intervalo de séptima en las zonas cadenciales,[13] el ritmo de subdivisión ternaria y la utilización de notas repetidas graves con un rol de soporte al canto de la machi:

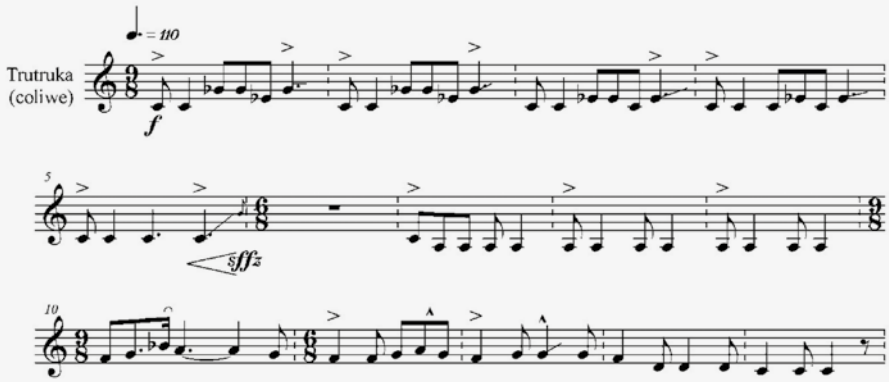


Figura 9: *Trutruka coliwe (*Cautín. Novena región de Chile. 1958).

Estos referentes reaparecen en la música de Cáceres transformados en soportes musicales de carga identitaria irreductible. Véase un caso de pedal-trutruka sustentando un canto heterofónico de pifülkas:

13 El intervalo de séptima surge porque, el *gliss*. implica hacer un esfuerzo superior de soplado, que tiene como efecto un "barrido" completo de los armónicos del instrumento.

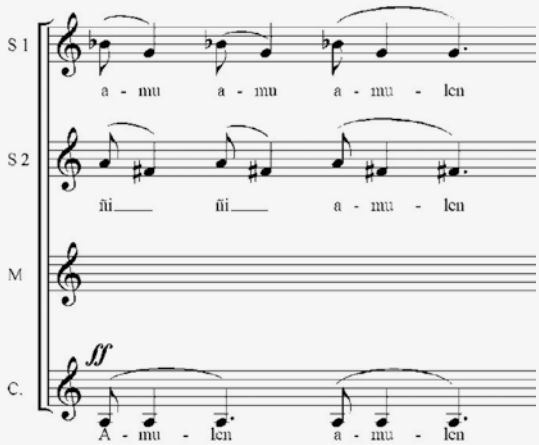


Figura 10: ***Cantos Ceremoniales,*** **Mov. I. Pág. 2. Sistema 1.**

Un ejemplo del uso del *glissando* en la trutruka para cadenciar secuencias melódicas:

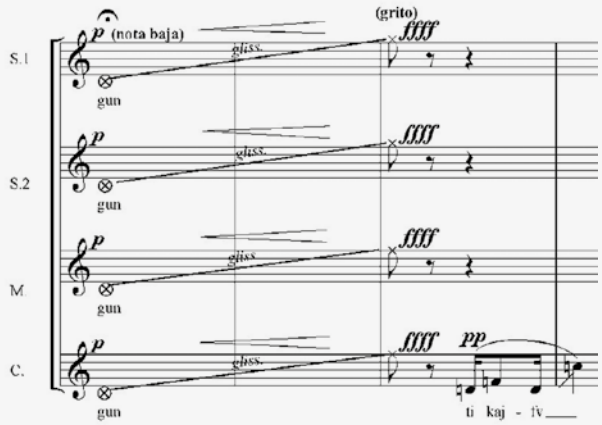


Figura 11: ***Cantos Ceremoniales,*** **Mov. II. Pág. 6. Compases 64-66.**

Hay ciertos referentes originarios que rebasan el musema. Ellos involucran un fenómeno sonoro de mayor magnitud, tanto desde el punto de vista musical como cultural. Desde el enfoque de lo exclusivamente acústico, ellos constituyen lo que podríamos llamar "situaciones sonoras". Desde el enfoque macro de la cultura mapuche, tenemos que asociarlo al ritual sacro mapuche, en el que el poder del sonido juega un rol fundamental.

Grebe nos informa del poder del sonido ritual en las prácticas ceremoniales mapuches: "de acuerdo a una creencia tradicional vastamente difundida entre los mapuches, la duplicación o multiplicación sonora aumenta el poder del sonido musical, reforzando su poder comunicativo con los dioses y espíritu. Aumenta,

asimismo, los poderes terapéuticos, puesto que se cree que el sonido ahuyenta o expulsa al mal, la enfermedad y los espíritus malignos" (Grebe, 1974: 75).

Probablemente uno de los momentos más intensos de la obra, sea una particular "situación sonora" que se construye a partir del compás 25 del tercer movimiento (ver figura 9). En ella, se canta-reza con una técnica hablar-cantado, el texto de Elicura Huichailaf: "pienso en mis antepasados muertos, veo sus ojos vueltos hacia el Oriente". Las voces se van sumando "canónicamente" generando un desconcertado *tutti* de voces de progresiva intensidad acústica. A esto se le suma un *accellerando* que termina por desencadenar una situación paroxística, propia de atávicos comportamientos de la sacralidad mapuche, en los que, de la voz de la machi, surgía una densa corriente parlante de cánticos, recitaciones y poesía.

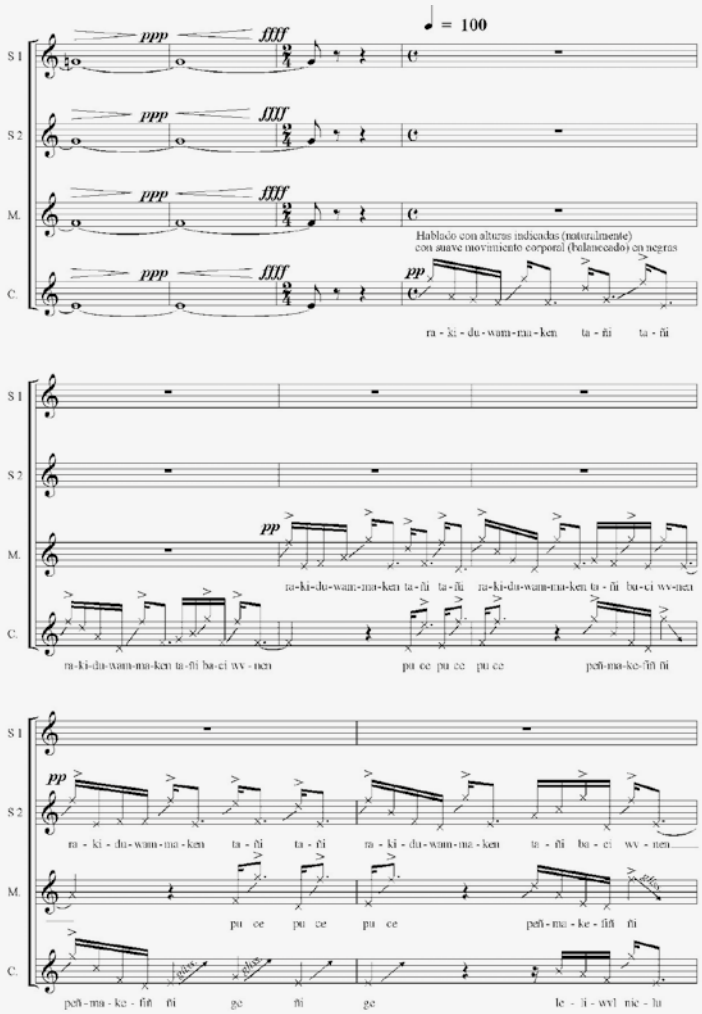


Figura 12: ***Cantos Ceremoniales,*** **Mov. III. Pág 3. Sistemas 1, 2 y 3)**

VII.- El neomapuchismo musémico: *Kallfvlem* de René Silva

En esencia, la estrategia ideo-étnica de René Silva (1984, Santiago) que emplea en *Kallfvlem* (2009)[14] se sustenta en tres estrategias esenciales:

a) El uso de musemas de raíz mapuche despojado de su contexto estilemático, pero conservando su ideología.

b) La deformación de los motivos rítmicos tradicionalmente asociados a la música mapuche, para convertirlos en gestos que aluden a la *mimesis* profunda que existe en la música mapuche entre onomatopeya y sonido musical.

c) La utilización de patrones minimalistas con fines de inducir el trance a través de mantras sonoros[15].

A continuación, tres ejemplos gráficos de lo anterior:

- Resonancias musémicas
- Patrones rítmicos gestualizados
- Patrones tránsicos minimalizados

14 Fue estrenada por Patricia Castro en 2009, en la Sala Zegers de la Facultad de Artes, con electrónica en tiempo diferido y con textos del poeta mapuche Cesar Millahueique, fragmento del texto "A orillas del rio".

15 El mantra busca inducir estado de conciencia liberado de pre-ocupaciones, procurando vaciar la mente de todo pensamiento y sólo concentrase en una onda vibratoria.

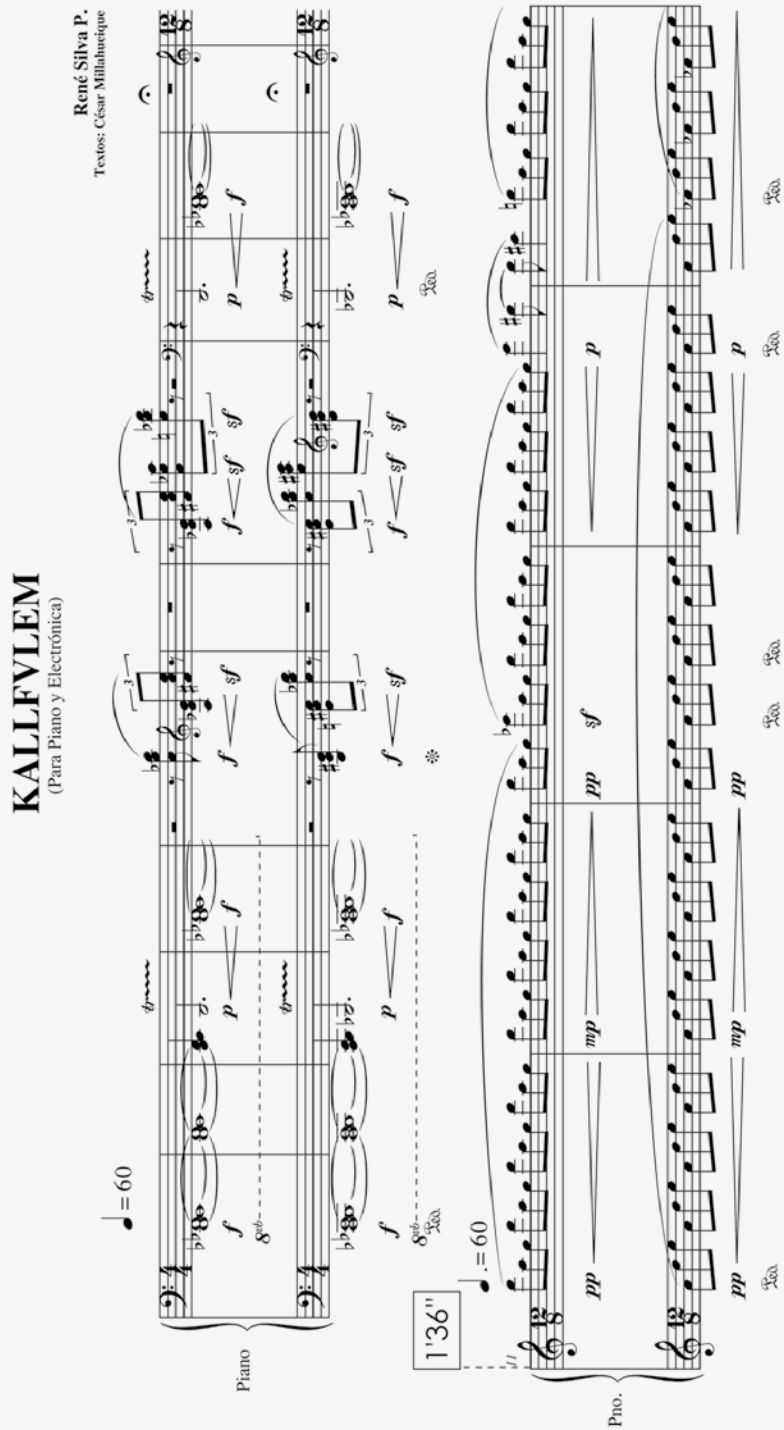

KALLFVLEM
(Para Piano y Electrónica)
René Silva P.
Textos: César Millahueique
Piano
Pno.
1'36"

Figura 13

Cuando un estilema se presenta deformado de tal modo, que resulta irreconocible como motivo o melotipo, se transforma en un musema, es decir, en un material musical que alude a un estilo o tipo de repertorio a nivel subliminal o inconsciente. Este musema recoge la esencia de un estilema, pero en tan concentradamente que percibimos algo parecido a un referente ubicuo, pero de un modo equívoco. Por ejemplo, en la figura 13, en los primeros cuatro compases el acorde del piano Do-Reb-Mib-Re-Mib-Fab implica la sonoridad atemperada de un *cluster* de pifülkas, la ambivalente relación tercera mayor/menor también es propia de una superposición de pifülkas. Por último, al ubicar estos tricordios en el registro más grave del piano, cambia la sonoridad de este instrumento, pues, lo lleva hacia el ruido, hacia lo no temperado. Esto es importante, porque el piano al perder su identidad temperada (ultra afinada) sufre un cambio de ideología estética, pasa de ser un instrumento de soporte armónico a una máquina de producir ruido. En los compases cinco y siete, el estilemático patrón rítmico del choique purrun se presenta deformado, diríamos gestualizado, por tanto el estilema retorna a su origen onomatopéyico y se desprende de su carácter motívico tan propio de la música folclórica de raíz mapuche. Por último, en el compás 11 se instala un *ostinato* propio de la danza choique purrun, en base a un sistema interválico trifónico, muy caracterísitco de los patrones de tres notas del piloilo. El carácter permanente e invariable de este patrón induce a un estado de trance propio del machitún. En este ritual de sanación, la machi repite una oración una y otra vez, hasta que la mente se desocupa de cualquier otra información que la de aquella breve oración y esta pasa a ocupar el yo completo del enfermo (y de la propia machi), hasta que la mente se desocupa de todo lo que no es aquella breve oración que termina siendo una vibración interna, que parece provenir del fondo de la persona que está siendo sometida al rito de sanación por la machi. Es justamente en este instante, en que la obra hace aparecer en electrónica diferida, aquellos sonidos esenciales de la naturaleza que son una sola cosa con el espíritu mapuche, trance, sonido y naturaleza se vuelven una sola cosa, en una palabra, el panteísmo (Dios en todo) es lo que propicia el estado de equilibrio cono el cosmos y por tanto, se induce la sanación.

Todos los gestos que aparecen en el ejemplo 14, son motivos desfigurados, que adquieren rasgos propios del canto de las aves. No es paradójico que los intervalos característicos de estos gestos del ejemplo 14 coinciden con los intervalos del canto de las aves de la selva valdiviana, es decir, predominancia de segundas menores ascendentes conectadas con terceras menores descendentes, propias del chincol, o patrones de notas repetitivas sobre un acorde de ámbito de quinta justa descendente, rellenado por segundas menores (Sol-Lab.Si-do-Do#-Re), propio del chucao. A su vez, estos intervalos son los propios del canto mapuche y, a la vez, caracterizan los sistemas escalares de los aerófonos pifülka, piloilo y trutruka. No podía ser de otra forma, naturaleza y canto mapuche son inseparables, no sólo en la etnia mapuche, sino en toda cultura panteísta de América.

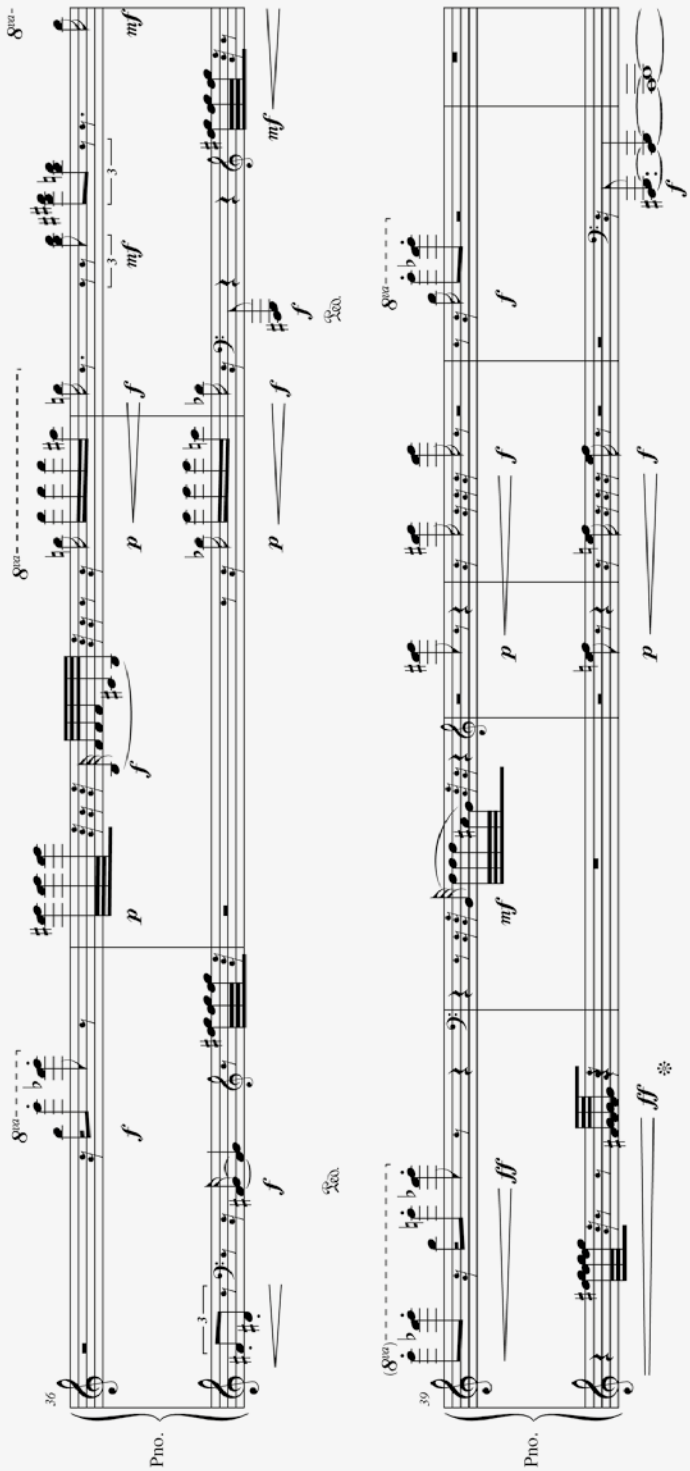


Figura 14: Intervalos idiomáticos de trompetas naturales mapuches despojados de su temporalidad (pulsabilidad).

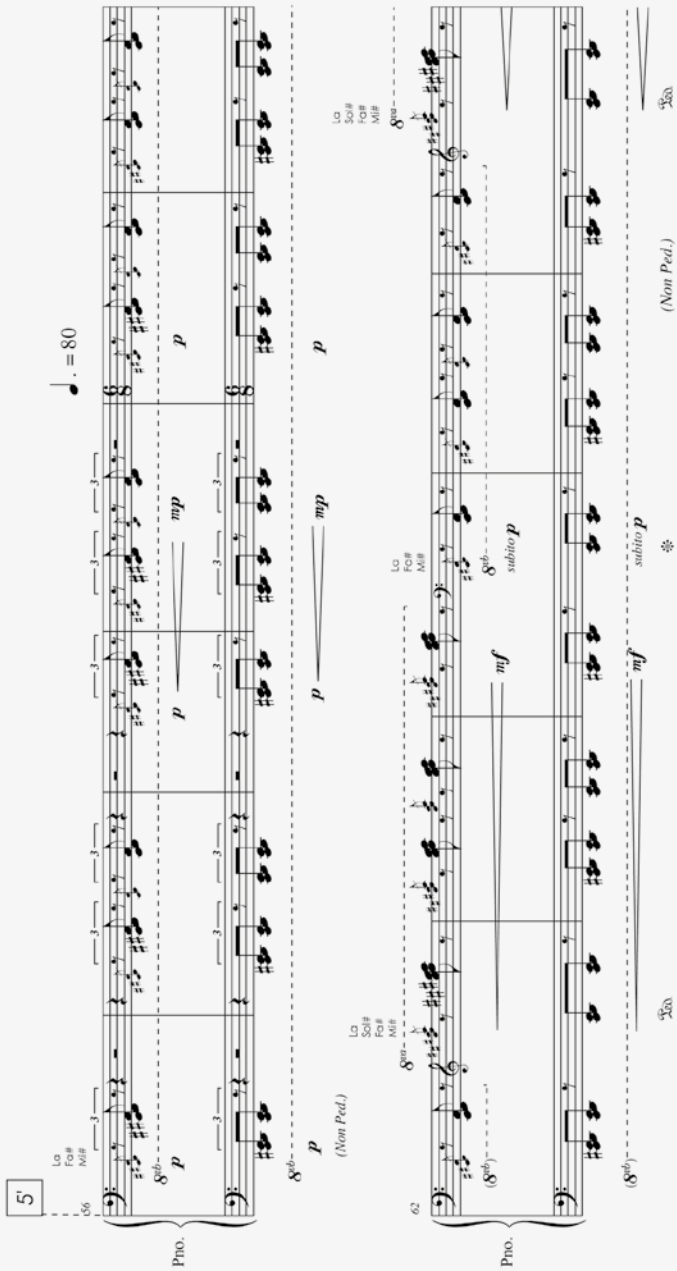


Figura 15: Temporalidad heterométrica: pulsabilidad des-regularizada.

En el ejemplo 15, tenemos un clásico toquido de kultrun, muy probablemente de la región pewenche, transcrito por el compositor René Silva y levemente intervenido en su secuencia horizontal, de modo de poner de manifiesto el fuerte rasgo heterométrico de los patrones rítmicos de este timbal-sonaja (kultrun),

fundamental en el tratamiento curativo que ejerce la machi. Se aprecia en este patrón, una unidad interna subyacente de tipo ternaria, lo que es un estilema rítmico des-figurado, lo que lo convierte en un musema.

Los ejemplos 13 al 15 muestran cómo René Silva ha ido más allá en esta voluntad de representar al Otro en la escritura musical contemporánea. La tendencia hacia la escritura musémica es un rasgo evidente de abstracción con respecto a la posición idioléctica de Eduardo Cáceres.

Conclusiones

Buscar al Otro (en uno mismo) se ha producido cíclicamente por generaciones en la música chilena, y, en cada búsqueda, se produce un nuevo giro en la espiral de un "estilo" que poco a poco se vuelve más y más profundo e indefinible. Lo que permanece es una condición mestiza, (des)arraigada y afectada por una cultura global y con la apertura (¿necesaria?) hacia los logros técnicos de la música de arte contemporánea, algo muy puesto en cuestión, por obras como las de Eduardo Cáceres y René Silva. De hecho, una conclusión fundamental de este estudio es que las dos obras aquí analizadas no se valen de procedimientos composicionales exógenos a la técnica composicional implícita en la música mapuche.

Así pues, concluimos que *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi y Kallfvlem* son reinterpretaciones de prácticas musicales y de sonidos alguna vez enraizados, y que ahora se encuentran en tránsito de su lugar antropológico al "no lugar" contemporáneo. Es una música que no se sitúa completamente ni en el territorio de paso (chileno-contemporáneo-¿académico?) ni en el territorio del Otro (mapuche-originario-tradicional).

Esta condición ínter-terrena, nos legitima para utilizar la terminología semiológica de músicas urbanas, entre ellas, las que se encuentran más allá del folclor y la música académica convencional (la música contemporánea de "escuela", en la que estas obras no pueden insertarse).

La oposición entre modelo y obra se neutraliza. Los deslindes geográficos y culturales devienen difusos y ambiguos. Ante tales fenómenos, resulta bastante difícil hablar confiadamente de referentes identitarios precisos, o de estrategias racionales de reenvío simbólico entre texto musical y contexto sociocultural.

Sin embargo, este grado de ambigüedad, no hace a estas dos obras próximas a tendencias posmodernas de las llamadas "músicas del mundo". La posición de ambos compositores de abrirse a la diversidad, no debe llevarnos a confusiones con respecto a la identidad cultural de estas obras. Cada soporte-musema, no tiene valor neutro; la carga simbólica acumulada en ellos es tan fuerte y profunda, tan hundida sus raíces en las distintas tramas narrativas de la sociedad mapuche-chilena, que la sola presencia de uno de ellos bastaría para devolver la obra, desde la periferia (chilena) donde se forja, hacia el centro (originario) donde parece tender.

Pero, así como esta música no puede buscar su "centro" en la llamada música contemporánea, tampoco podría hacerlo en el centro (en tránsito) del mundo aborigen. Es, por tanto, música que desafía la atracción gravitatoria de cualquier tipo de núcleo referencial.

Esta tendencia "centrípeta", es la que nos lleva a calificar *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi y Kallfvlem* como obras "excéntricas", no sólo porque son músicas de esencia aborigen con una tendencia identitaria pendular, que las saca del "centro" (socio-estético) y las lleva a transitar a territorios de sentido alejados de estructuras hegemónicas y de núcleos estéticos de poder.

Bibliografía

Benjamin, Walter (1971a): *Sobre la facultad mimética.* Angelus Novus. H.A.Murena (trad.). Barcelona: Edhasa.

(1971b): *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres.* Angelus Novus. H.A. Murena (trad.). Barcelona: Edhasa.

Cámara, Enrique (2004): *Etnomusicología.* Madrid: ICCMU.

Claro, Samuel, Jorge Urrutia (1973): *Historia de la Música en Chile.* Santiago: Orbe.

Clifford, James (1988): *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art.* Cambrigde, Mass., y Londres: Harvard University Press.

González, Ernesto (1986). "Vigencia de Instrumentos Musicales Mapuches". *Revista Musical Chilena,* XL, 166, pp. 4-52.

Grebe, María Ester (1998): *Culturas Indígenas de Chile: Un Estudio Preliminar.* Santiago de Chile: Pehuén Editores.

(1974): "Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche". *Revista Musical Chilena,* XXVIII, 126-127, pp. 47-79.

(1973): "El Kultrún mapuche: un Microcosmo Simbólico". *Revista Musical Chilena,* XVII, 123-124, pp. 3-42.

Kristeva, Julia (1988): *Etrangers à nous mêmes.* París: Gallimard.

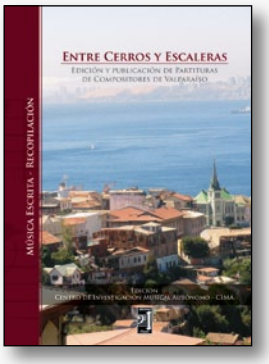
Merino. Luis (1974): "Instrumentos musicales, Cultura Mapuche y el Cautiverio Feliz del Maestre de Campo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán. *Revista Musical Chilena,* 128, pp. 56-95.

Natiez, Jean Jacques (1987): *Musicologie générale et sémiologie.* París: Ch. Bourgois.

Tagg, Philip D (1979): "Kojak. 50 Seconds of Televisión Music" (Towards the Analysis of affect in Popular Music). Göteborg: Skrifter fran Musikventenskapliga Institutionen, nº 2.

Talens, Jenaro (1978): *Práctica artística y producción significante. Elementos para una semiótica del texto artístico.* Madrid: Cátedra.

Recomendación Bibliográfica



***"Entre Cerros y Escaleras"*, edición y publicación de partituras de compositores de Valparaíso.** (2015) Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA, (editores) Valparaíso, Chile. Ediciones Cluster, 100 pp. ISBN: 978-956-9652-00-4.

Intentar definir una sola característica estética que unifique a los nuevos compositores de Valparaíso y en especial a quienes nos regalan sus obras en este libro es completamente imposible, excepto que se vinculan con la región de Valparaíso en cuanto a su residencia permanente, con la excepción de quien escribe, pero que progresivamente vive un proceso de conversión hacia la región.

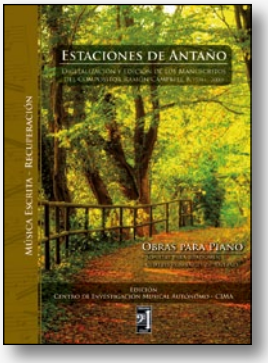
La variedad de estilos y tendencias que demuestran las obras de este texto podría ser una posibilidad de la no unificación en búsqueda de una característica, eso significa que aquello que finalmente los unifica es el territorio e historias comunes, y a diferencia del unificado eurocentrismo instalado por siglos en este continente, este proyecto aparece como baluarte de identidad en una sociedad neocolonizada y con lamentables expectativas de seguir siéndolo, por consiguiente, este trabajo nos revela un rayo de luz hacia un futuro promisorio.

Podríamos hablar también como factor unificador, que se trata de una generación de compositores, años más años menos (me excluyo nuevamente) que se ha educado y formado en las disciplinas de la música en lugares comunes en la quinta región y que, regularmente, han tenido que soportar mis clases ya sea de orquestación o taller de composición en pre y postgrado en la Universidad Católica de Valparaíso, asimismo, en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile donde algunos de ellos, con el interés de adquirir mayor experiencia y oficio en la disciplina de la composición musical, han optado por trasladarse a Santiago a proseguir estudios de Postgrado (Postítulo y Magíster) complementándose esto con la sólida formación que demuestran sus obras en esta interesante edición.

Hablar positivamente de la realización de este proyecto que finalmente se traduce en la publicación de un libro de partituras mediante Ediciones Cluster, ha sido como hablar en Chile que el cobre sea alguna vez realmente de los chilenos, con la distancia que merecen cada uno de estos proyectos. Ambos eternamente abrazados por todos los chilenos en este caso del mundo de la cultura y el arte musical, con la diferencia que este proyecto si se ha concretado gracias a la gestión del Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA, y a pesar de todas las dificultades que han aparecido día a día las cuales no han permitido que en nuestro país se editen regularmente libros de partituras con la música de sus

creadores, a pesar que tenemos semanalmente grandes ediciones a todo color de línea blanca y modas del mes. Mis agradecimientos y admiración a los creadores y gestores que están involucrados en esta edición.

Eduardo Cáceres Romero
Facultad de Artes de la Universidad de Chile



***"Estaciones de Antaño"* Digitalización y edición de los manuscritos del compositor Ramón Campbell B. 1911-2000**. (2016) Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA (editores). Valparaíso, Chile. Ediciones Cluster. 100 pp, ISBN 978-956-9797-00-2

Continuando con el ánimo que da origen a Ediciones Cluster, contribuir a la difusión de música nacional, tenemos el agrado de presentar la edición y publicación del libro *"Estaciones de Antaño"* el cual es una selección de obras para piano del médico y compositor Chileno Ramón Campbell Batista. Esto último, desarrollado por el Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA.

Este libro es el resultado de una investigación que propone la recuperación de la obra de Campbell, conteniendo composiciones realizadas en el periodo comprendido entre 1940 y 1982 – 1983, y son insertas en el texto mediante la transcripción, edición y digitalización de los manuscritos proporcionados por los propios familiares del compositor. Por consiguiente, esta publicación tiene por objetivo contribuir a la difusión de la obra inédita del fallecido músico.

Las composiciones incluidas en el texto son "Cuatro Romances de Antaño", las cuales son una serie de cuatro canciones; "Santa María", "Niñito Ven", "Ojitos de Pena" y "Papá Noel" las que datan de 1940. También se incluyen las "Sonatas de Bradomín" las que son una serie de obras programáticas inspiradas en las narraciones del dramaturgo español Ramón del Valle-Inclán sobre las memorias ficticias del marqués de Bradomín. Estas se dividen en Sonatas de Otoño opus 17, Estío opus 29, Primavera opus 30 e Invierno opus 31. Estas sonatas fueron creadas entre 1982 y 1983, asimismo, la totalidad de las obras antes descritas son inéditas.

Por otro lado, mencionamos que esta publicación incluye un informe en el cual se exponen los procedimientos metodológicos utilizados en el desarrollo de la investigación, además, mencionamos que este texto intenta incrementar la difusión del repertorio para piano de compositores chilenos favoreciendo la ejecución de música nacional. Finalmente, dejamos de manifiesto la importancia de esta investigación la cual pone en recuperación el patrimonio musical chileno del siglo XX.

Juan Sebastián Cayo
Director Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA

Datos sobre los Editores y Autores del presente número

Dr. Boris Alvarado

Profesor jornada completa Instituto de Música de la Universidad Católica de Valparaíso, donde se desempeña como profesor en pre y postgrado. Formó parte del comité académico de la Carrera de Licenciatura en Composición en la Universidad de Chile. Ha sido evaluador en Conicyt, Fondecyt, Explora y Becas Chile. Es Licenciado en Ciencias y Artes Musicales de la PUCV, además, Magister en Artes con mención en Composición en la Universidad de Chile, Magíster en Composición y Música Sacra en la Academia Estatal de Música en Cracovia y Doctorado (PhD) en Composición Musical en la Academia de Música Fryderyk Chopin de Varsovia, Polonia. Actualmente es Doctorando en Filosofía en la PUCV-Chile y París 8 en Francia. Ha estudiado composición bajo la dirección de Hernán Ramírez, Alejandro Guarello, Andrés Alcalde y Eduardo Cáceres en Chile y con Krzysztof Penderecki y Marian Borkoswski, en Polonia. Ha recibido importantes premios como La Cruz de Caballero de la Orden del Mérito del gobierno de la República de Polonia, Medalla de la Unesco por su aporte a Valparaíso, Patrimonio de la Humanidad en 2003, Medalla Fryderyk Chopin por su contribución a la música académica en el año 2006, entre otros.

En1994 funda el Coro Femenino de Cámara de la PUCV, además, ha editado su obra en diversos discos compactos. Ha sido invitado a importantes Festivales de Música Contemporánea en países como Cuba, Ucrania, Polonia, Argentina, Estonia, Polonia, Finlandia, Lituania, Polonia y Chile. Ha dirigido orquesta de Cuba, Argentina, Polonia, México, Chile, Estonia, Ucrania entre otros. Ha dictado conferencias sobre la música chilena y latinoamericana contemporánea en variadas academia de música del mundo. Es Fundador y actual Director Artístico del Festival de Música Contemporánea Darwin Vargas del Instituto de Música de la PUCV.

boriska02@hotmail.com

Lic. Eduardo Cáceres R.

Licenciado en Composición de la cátedra de Cirilo Vila, Universidad de Chile. Actualmente Profesor Composición, Orquestación, Música Aplicada en Pre y Postgrado en la misma casa de estudios. Diez años Jefe Carrera Licenciatura Composición y Gabinete Electrónico, creador del Postítulo "Gestión Cultural", Diplomado "Dirección Orquestal" y Director de Creación-Investigación. Ha sido profesor del Diplomado en Cine de la Universidad Católica. Profesor Universidad Católica Valparaíso en Pregrado y Postgrado. Compositor de múltiples obras para diferentes formatos. Ha sido jurado en premios y concursos en América y Europa, además, Becas Chile. Estrenos de obras en Europa, América, Australia. Premio SIMC, Trimalca. Ha editado obras en 34 CD's de EE.UU., Brasil, México, Canadá, asimismo,

realizado múltiples conferencias internacionalmente. Fundador de ANACRUSA. Entre 1982 y 1995 estudió y trabajó en Alemania. La Orquesta Sinfónica estrena sus obras en Temporada. Ha participado como organizador de múltiples conciertos de música contemporánea tanto en Chile como el extranjero. Quince años Director Festival Internacional Música Contemporánea de la Universidad de Chile. Director Ensamble Bartók Internacional. Fundador Ensamble "Trok-Kyo". Publicaciones internacionales. Premio "ALTAZOR". Embajador Valparaíso. "Homenaje Trayectoria" Teatro Municipal Viña del Mar, "Premio Medalla UNESCO. Premio Presidente de la República y Premio Academia de Bellas Artes.

kazeres@gmail.com

Dr. Pablo Cetta

Compositor argentino, realizó sus estudios musicales en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. donde obtuvo el Doctorado en Música, y paralelamente cursó estudios de composición con Gerardo Gandini. Recibió varias becas y encargos en el país y en el exterior, entre ellas de la Fundación Antorchas; LIPM. y Fundación Rockefeller, en un proyecto de intercambio con las universidades de California en San Diego y Stanford; Institut International de Musique Electroacoustique de Bourges; Laboratorio de Informática y Electrónica Musical de Madrid y Ministerio de Educación y Cultura de España. Sus obras han sido interpretadas en festivales y ciclos de conciertos en diversos países de América y Europa. Obtuvo la Beca Antorchas, el Premio Municipal de Música, Primer Premio en el Concurso Internacional de Bourges y el Premio Euphonies d´Or en Francia, entre otras distinciones.

cetta.pablo@gmail.com

Dr. Rafael Díaz S.

Compositor y etnomusicólogo, Doctor en Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Madrid (con residencia de investigación en el Archivo etnográfico de Berlín). Master en Música, Catholic University of America, Washington DC. Licenciado en Composición y licenciado en Música, Universidad de Chile. Sus principales profesores fueron Cirilo Vila y George Crumb, en composición, y Joaquina Labajo en etnomusicología. Sus líneas de investigación principales son la performática musical de los pueblos originarios y la arqueoacústica de los instrumentos precolombinos. Actualmente es profesor del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

rafael.franciscod@gmail.com

Dr. Juan Pablo González

Director del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado de Santiago y Profesor Titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Obtuvo su Doctorado en Musicología por la Universidad de California, Los Ángeles en 1991. Ha sido pionero en el estudio musicológico de la música popular del siglo XX en Chile y sus esferas de influencia, realizando contribuciones en los ámbitos histórico-social, socio-estético y analítico. También realiza estudios de música de arte del siglo XX considerando la relación entre vanguardias y lenguajes locales en Chile. Dirige la Compañía Del Salón al Cabaret, con la que realiza conciertos teatrales como parte y resultado de su labor de investigación. Ha contribuido a la formación musicológica en la región creando programas de pregrado y posgrado en distintas universidades chilenas e impartiendo regularmente seminarios de posgrado en Argentina, Colombia, Brasil y México. Junto a sus abundantes monografías publicadas en revistas científicas internacionales es coautor de *En busca de la música chilena* (Santiago, 2005); de dos volúmenes de *Historia social de la música popular en Chile* (La Habana 2005, Santiago, 2009) y de *Cantus firmus: Mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX* (Santiago 2011), y autor de *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogante*s (Santiago y Buenos Aires, 2013, Sao Paulo 2016).

jugonzal@uahurtado.cl

Dr. Jorge Martínez Ulloa

Compositor, musicólogo y profesor titular en la Universidad de Chile, Licenciado en Música, Universidad de Niza, Universidad de Chile, Magíster en Musicología y candidato al Doctorado en Estética, Universidad de Chile. Docente en los programas de Musicología y de Composición de la Universidad de Chile. Como compositor tiene un catálogo de más 150 obras para varias formaciones instrumentales de cámara y para orquesta, electroacústicas, digitales, multimediales, instalaciones, arte sonoro y de teatro musical. Estas piezas han sido estrenadas en países europeos y latinoamericanos. Ha grabado cuatro CD con obras originales y participado en más de siete CD colectivos, tanto en Chile como Argentina, Brasil e Italia. Como musicólogo ha publicado artículos en numerosas revistas y medios especializados, participado en congresos y ofrecido conferencias, tanto en Europa como en Latinoamérica. Su área de interés comprende la música de pueblos originarios americanos, la música de tradición oral y la música contemporánea. Como disciplinas, cultiva el análisis musical, la organología, la semiótica de la música, la estética y la filosofía de la música.

jmartinezulloa@gmail.com

Responsables de la Publicación

Juan Sebastián Cayo S.

Actualmente becario Fondo de la Música en el Magíster en Artes mención Composición en la Universidad de Chile. Licenciado en Arte, Tecnología y Gestión Musical con mención en Guitarra Eléctrica por la Universidad de Valparaíso y Postítulo en Composición Musical en la Universidad de Chile. Igualmente, se dispone a cursar durante el segundo semestre 2016 el Diplomado en Gestión Editorial en la Universidad de Santiago de Chile por medio de Beca del Fondo del Libro. Experiencia en la enseñanza de armonía de música popular y guitarra eléctrica. Autor del libro *"Armonía Moderna: técnicas de rearmonización y modulación"* a través de Ediciones Cinosargo. Ha sido investigador responsable mediante Fondo de la Música 2014. Integrante fundador del Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA y Ediciones Cluster. Premio Regional de Arte y Cultura 2015 "Artista Emergente" CNCA, Región de Arica y Parinacota.

juansebastiancayo@hotmail.es

Pablo Herrera Vidal

Licenciado en Artes, Tecnología y Gestión Musical con mención en Guitarra Clásica, en la Universidad de Valparaíso. Compositor e intérprete de música popular. Involucrado en trabajos de transcripción y rescate de partituras mediante el Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA, en Valparaíso, Chile. Su línea de investigación es la transcripción de la música no académica y la puesta en valor de los movimientos musicales en la sociedad moderna. Transcriptor e investigador independiente, realiza una importante labor en el rescate de la música popular urbana en Chillán, mediante el "Cancionero Chillanense" y participando activamente en transcripciones y análisis musicales en la ciudad de Valparaíso.

pabloherreravidal@gmail.com

Gerardo Marcoleta Sarmiento

Actualmente becario CNCA en el Diplomado en Artes Sonoro de la Universidad de Chile, Licenciado en Arte, Tecnología y Gestión Musical mención Guitarra eléctrica por la Universidad de Valparaíso y Postítulo en Composición Musical en la Universidad de Chile. Sus actividades se vinculan a la composición de música escrita y al desarrollo de investigaciones musicológicas en el área de los medios interactivos. Además, posee conocimientos específicos en las áreas de armonía, notación y análisis musical. Asimismo, se desempeña como transcriptor y editor de partituras en el Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA del cual también es fundador. Igualmente, se dispone a cursar los seminarios conducentes al Doctorado en Música, área composición, en la Pontificia Universidad Católica de Argentina.

marcoletap@hotmail.com

Estructura de *Ámbito Sonoro*

Editorial

Se presentará la publicación mediante una introducción que comente el presente número y proporcione, a modo de avance, algunas de las temáticas que serán cubiertas. Asimismo, expondrá el contexto nacional artístico y social del país en el momento de originarse dicho número.

Artículos

Serán incluidos en esta sección tanto extractos de investigación como comentarios reflexivos y críticos sobre un tema en particular contingente a los objetivos de *Ámbito Sonoro* (ver objetivos). Será la columna vertebral de la publicación proporcionando material de estudio a los lectores de la revista. El orden de aparición del artículo en la revista será por medio de orden alfabético del primer apellido del autor y constará de entre 4.000 y 10.000 palabras incluyendo notas a pie de página y bibliografía. Asimismo, deberá tener entre 4 y 8 palabras claves, igualmente, un resumen en español e inglés con una extensión que no supere las 200 palabras.

Crónica

En este apartado se proporciona información sobre un hecho vinculado al quehacer musical y social acontecido en Chile durante el último tiempo. Por consiguiente, se expone de manera informativa un evento y/o movimiento relevante de ser expuesto ante la comunidad nacional e internacional. Constará de entre 1.000 y 3.000 palabras.

Análisis de Obra

En esta sección se incluirán trabajos que indaguen en el análisis de una composición musical creada para cualquier formato instrumental, electroacústico o mixto. Este estudio no deberá ser realizado por el propio autor y se privilegiarán observaciones sobre obras relacionadas al siglo XX y XXI. Además, se menciona que podrá utilizarse el tipo de análisis que cada investigador estime conveniente. Constará de entre 2.500 y 5.000 palabras.

Recomendación Bibliográfica

Se incluirán las referencias y comentarios de textos publicados últimamente tanto en Chile como el extranjero las cuales se vinculen con temáticas musicales, históricas, sociales y humanistas en general. Cabe señalar que quien recomienda debe conocer en extenso la obra a comentar exponiendo de manera clara su contenido y contribución al área que le corresponda. Asimismo, podrán mencionarse textos

publicados con evidente antelación, sin embargo, para quien recomienda, le parezca de notable contribución al desarrollo del conocimiento sobre el campo que le atañe, justificando desde su experiencia la revisión del texto. Constará de entre 300 y 600 palabras y debe incluir datos del texto como ISBN, cantidad de páginas y editorial a cargo de la publicación.

Sobre los autores

Se expone la trayectoria de los autores del presente número dando a conocer su actividad en el campo de acción que les corresponda. Esta no excederá las 200 palabras.

Lineamientos editoriales

Objetivo

Ámbito Sonoro es una revista de investigación musical semestral la cual tiene como objetivo contribuir a la promoción y difusión de artículos, reflexiones, críticas y análisis de obras los cuales favorezcan el desarrollo del conocimiento en Chile y Latinoamérica. Por consiguiente, busca promover las investigaciones relacionadas a la música como medio de expresión y vinculación con otras áreas del saber.

Con respecto al área temática que abarca la revista, mencionamos que estas se relacionan con la musicología, la composición, la etnografía, el arte sonoro y a cualquier práctica o disciplina que se entrelace con la música y lo sonoro como medio, por consiguiente, se añaden temas filosóficos, sociológicos, antropológicos e históricos, asimismo, otras áreas artísticas como el cine y medios audiovisuales en general. Además, CIMA y *Ámbito Sonoro*, siendo activos partícipes del siglo XXI, son parte del desarrollo científico y tecnológico que experimenta el mundo actual, por lo tanto, también se incluyen estudios que abarquen contenidos vinculados a la investigación dentro del campo de la ciencia y las nuevas tecnologías.

Destinatarios

Los receptores de esta revista se relacionan con el universo estudiantil de pre y postgrado, docentes, compositores, intérpretes y personas relacionadas al arte y las humanidades en general, igualmente, personas vinculadas a la ciencia, filosofía y tecnología de Chile y el extranjero.

Recepción de los trabajos

Los trabajos deberán ser inéditos y originales los cuales se convocarán a través de la página web del Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA (www.cimach.cl) y podrán ser enviados al correo electrónico ambitosonoro@gmail.com. El formato de recepción para los artículos será en Microsoft Word con tipografía Times New Roman tamaño 12 e interlineado 1,5. Para las notas a pie de página

el tamaño será de 10 e interlineado de 1,0. La extensión de cada trabajo será el señalado anteriormente según la sección que ocupe en la revista (ver estructura de Ámbito Sonoro). De ser necesario se podrán incluir imágenes o gráficos los cuales ayuden a la mejor comprensión de texto. Estos deben ser adjuntos en formato jpg de alta resolución, también, si se incluyen extractos musicales, es deseable que sean enviados en Sibelius 6.

Política de publicación

Luego de ser recepcionado, la administración de *Ámbito Sonoro* verificará los atributos del artículo y si este se ajusta a la línea temática de la revista, de ser así, se procederá a enviar el estudio al comité editorial quienes evaluarán su publicación. Esto último en términos de planteamiento del problema, nivel de redacción y coherencia en el discurso. Las opiniones expresadas serán de responsabilidad de los autores. Asimismo, la revista se reserva el derecho de realizar correcciones menores a los trabajos seleccionados, siendo los autores avisados oportunamente de estas modificaciones, igualmente, según el espacio disponible y la unidad temática correspondiente, podrán resultar aceptados para el siguiente número. Por otro lado, se menciona que la evaluación se realizará mediante "doble ciego" en el cual los evaluadores no conocen quien es el autor del artículo y el autor no sabrá quien los evaluó.

Sobre las referencias bibliográficas

Las referencias bibliográficas se ubicarán al final de cada trabajo y seguirán el siguiente orden: apellido y nombre del o los autores, año de publicación, título del libro en cursiva, lugar de impresión y editorial. Por ejemplo:

Holt, Fabian (2007). *Genre in popular music.* Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

En caso de que el libro tenga dos autores:

Kostka, Stefan y Dorothy Payne (2004) *Tonal Harmony: with an introduction to twentieth century music, fifth edition.* New York: McGraw-Hill.

En el caso de un artículo o capítulo de libro que esté dentro de un texto se citará el artículo entre comillas y el título del libro en cursiva:

Liebe, Michael (2013) "Interactivity and music in computer games", *Music and Game. Perspectives on a popular alliance.* Peter Moormann (Editor). Wiesbaden: Springer, pp. 41- 62.

En el caso de tesis:

González, Francisco (2011) *Tonalidad Sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal.* Tesis para optar al grado de Doctorado en artes visuales Universidad Politécnica de Valencia, España.

Ámbito Sonoro

Págs.

ARTÍCULOS

Crear, un estar sobre el caos como un principio generador de orden. Dr. Boris Alvarado. 9 - 28

Matrix: una librería de composición asistida para el entorno PWGL, basada en Matrices Combinatorias. Dr. Pablo Cetta. 29 - 47

El totemismo como la Huella Dactilar del Aerófono Aborigen sudamericano. Dr. Rafael Díaz. 49 - 65

Estrategia para desentrañar: La Escucha en el Arte Sonoro. Dr. Jorge Martínez. 67 - 84

CRÓNICA

Reflexiones en el adentro y el afuera del XII Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas 2015 IMUS PUCV. Dr. Boris Alvarado. 87 - 92

ANÁLISIS

Comportamiento Idiomático de Aerófonos Musicales Mapuches en la Música chilena de Arte: El gesto ágrafo inscrito en la partitura. Dr. Rafael Díaz. 95 - 118

Proyecto financiado por:
FNDR 2% Cultura 2015

Ediciones Cluster

Gobierno Regional
Región de Valparaíso

CIMA
CENTRO DE INVESTIGACIÓN MUSICAL AUTÓNOMO

ISSN: 0719-7241

Impresión: LITOGAR - Valparaíso 32 2258747