

Espacios inasibles

Una aproximación al pensamiento musical de Gabriel Valverde

Walter Barrera · Diego Zacarías

[Agrupación OCHO.compositores, Argentina]

RESUMEN

En este artículo se hace una aproximación al pensamiento musical del compositor argentino Gabriel Valverde a través de su obra para gran orquesta *Espacios Inasibles* (1990–1991). Se abordan las ideas que el compositor ha desarrollado sobre espacio, tiempo y silencio, de donde emergen los conceptos de *vacío* y *distancia* que subyacen en toda la trama interna de su música. Se argumenta sobre la perspectiva elegida para el análisis. Luego se desarrolla la idea de espacio como concepto y de espacios como objeto, como «parámetro» específico para la creación musical. Se reflexiona sobre el sentido de *silencio* con relación a distancia. Se indaga en las estrategias compositivas específicas que dicha relación necesita para ser expresada; se advierte de qué manera la *funcionalidad* del material sonoro se posiciona como la variable fundamental para el desarrollo del discurso y la forma musical. Por último, se observan de modo general las consecuencias prácticas de un pensamiento estético específico en la escritura musical.

SUMMARY

This article is an approach to the musical thought of the Argentinian composer, Gabriel Valverde, through his work: *Espacios Inasibles (Illusive Spaces, 1990–1991)* for great orchestra.

The ideas dealt with are mostly those the composer has developed about space, time and silence, from which the concepts about emptiness and distance emerge.

The perspective chosen for this analysis is discussed. Then, the article develops the idea of space as a concept and space as an object. The next step is the reflection on the meaning of silence in relation to distance and on the specific strategies such relation needs so as to be expressed and transmitted.

Finally, there is an observation on the practical consequences of a specific esthetic thought on the musical composition.

1 · ACERCA DEL CAMINO ELEGIDO

Desde aquel famoso acorde de Tristán ningún análisis ha podido pretenderse absoluto. Esto supone que no sólo se puso en cuestión al sistema musical por incapacidad para dar una única y sólida respuesta ante una misma situación, sino que se vulneró la certeza¹ con que pudieran concluir estos análisis, poniendo en cuestión también a las metodologías. Es así que, incluso en la actualidad, se hace necesario explicitar la perspectiva del análisis y el sentido de su elección. Por esta razón, a la hora de elegir o decidir el ángulo de aproximación a una determinada obra surge preguntarnos qué es lo que queremos obtener de la misma. Si lo que buscamos —como en nuestro caso— es conocer el bagaje conceptual que une al pensamiento del compositor con la obra, el análisis de cualquiera de sus aspectos, o bien el conjunto de ellos deberá ser abordado siempre con relación a lo que el autor piensa sobre la música, teniendo en cuenta sus intereses y los conceptos específicos que el compositor hubiera expresado por medio de escritos, clases o conferencias. De este modo, podremos comprender —aunque sea aproximadamente— las estrategias compositivas puestas en juego y el objeto de algunas características propias de su escritura musical; podremos guiar mejor nuestro oído y así no sólo proceder a su descripción y análisis a partir de algún sistema general de la música cuya aparente objetividad sólo existe en el plano teórico.

Nosotros abordamos nuestra aproximación de manera integral y comenzamos por la plataforma conceptual que el mismo compositor ha ido dejando traslucir con el objeto de comprender el por qué de ciertas elecciones tanto estéticas como formales y técnicas. La necesidad de un enfoque de estas características se torna evidente, más aún cuando la composición ha sido acompañada por una reflexión estética profunda y constante acerca del «marco *espacio-temporal o virtual* que todo mensaje sonoro conlleva implícito en sí mismo» (Valverde, 2006:146).

2 · ESPACIO/ESPACIOS

Espacios Inasibles... Tal vez deberíamos pensar el abordaje de la obra desde lo conceptual de su título (en todo caso es una dirección posible más para el aná-

¹ En el marco de un período caracterizado por pérdidas de certezas en la cultura occidental propia de la transición entre el siglo XIX y el XX.

lisis). Todo espacio, esencialmente, lo es. En última instancia, lo susceptible de ser capturado, o captado, es lo que invade ese espacio; lo que se puede mensurar es lo que lo atraviesa, lo que lo cruza. El espacio es inabarcable en sí, no por su extensión —puede ser pequeño o infinito— sino más bien por su esencia; no es vacío pero tampoco es en sí un objeto palpable. La silla que ocupa un lugar no es ese lugar, ese espacio; es el objeto, la materia que se adjudica dicho ámbito.

Dicho de otro modo, si espacio y tiempo son «un continuo cuatridimensional» (Einstein, 1999:81) cuya estructura está dada por la distribución de la materia que lo conforma, la cual irá actualizándose en su desplazamiento, podríamos pensar que los espacios inasibles a los que se refiere Valverde son restos resonantes de una estructura que hace un instante *ocupó* un «lugar» que «ahora» yace *vacío*. Estructura que nos hace pensar en el lugar que dejó vacante y nos dibuja en la memoria su contorno; y lo que *a posteriori* determinamos —y no es un dato menor (posiblemente, lo más relevante a lo que se refiere Valverde)— es la dimensión de ese silencio, de ese espacio vacío. Nos acercamos a la sensación de adivinar si ese espacio invisible de la música es pequeño o gigante, casi podemos reconocer sus fronteras, palpar su magnitud.

Entonces —reiteramos y retomamos—, si acordamos que en *Espacios Inasibles* los títulos no son gratuitos (Fernández, en <http://www.gabrielvalverde.com.ar>), puede ser un buen presagio abordar la obra desde lo conceptual que evoca su título: inasibles son aquellos espacios que en esta música se despliegan.

El plural del sustantivo nos remite, inmediatamente, quizá más al objeto que al concepto. La obra no discursará sobre el desarrollo de un concepto dado —en este caso: el espacio—, sino que nos invita a intentar vislumbrar ciertos acontecimientos concretos: espacios. Cabe destacar en este momento que, así como Heidegger habló de la imposible disociación del *Ser* y la *persona*,² también podemos pensar lo mismo de los términos *espacio (concepto)* y *espacio (lugar —ocupado/vacío—)*. Creemos que no es posible un objeto sin un concepto (aunque este pensamiento no sea necesariamente reversible), y es de ahí que surge el *espacio* mismo como acontecimiento (Heidegger, 1988:108).

Lo anterior puede parecer una simple metáfora, un simple juego de palabras y, sin embargo, es el mismo título el que nos lleva más allá del lenguaje para situarnos, desde un principio, en las mediaciones de la música como realidad, como materia sonora, como fenómeno y no como puro concepto. El

² Primero, sólo argumentó sobre el *Ser* y, cuando se le recriminó la posición digamos «poco social» de su postura, la defendió con el citado argumento.

espacio inasible es el parámetro importante, lo que se sugiere pero no se revela, lo que está latente pero no termina de encarnarse.

3 · SILENCIO(S)/DISTANCIA(S)

Si John Cage señaló la inexistencia material del silencio, Valverde parece decirnos que el silencio está «hecho» de la misma materia que el sonido: «El silencio, para mí, es el horizonte más lejano de la música».³ Así lo manifiesta el mismo compositor, para quien sonido y silencio no son parámetros antagónicos sino que su diferencia radica en la «distancia» que torna silenciosa a la escucha cuando ésta ya ha perdido todo rastro del sonido; silencio y sonido remiten sólo a una diferencia de grado.

Sobre esta base conceptual, Valverde fabrica su propio silencio: un silencio tanto espacial como temporal, un vacío que es silencio y viceversa, un silencio ficticio —en el sentido de invención poética— que lleva la composición hacia el horizonte más lejano de la percepción, donde se requiere mayor esfuerzo para reconocerlo y donde disponemos de menos tiempo para la concentración, donde se torna más complejo poder discriminar lo que está sucediendo. En consecuencia, estos silencios sólo pueden «verse» en la lejanía, *allí* donde lo inasible habita indiferente.

Es éste, entonces, el contexto donde un trémolo de cuerdas lejano y estático, o de algún instrumento de viento, se intercala, no como pausa expresiva sino más bien como descriptor del vacío, vale decir, sería la forma de hacer audible lo que supuestamente no lo es: el *silencio*. (Valverde, 2006:150)

Veamos, por ejemplo, cómo en una breve sección Valverde nos confronta en su obra y, de súbito, con esta lejanía. La sección —puente entre la introducción y la primera sección (*Ej. 1*)—⁴ describe un continuo de trémolos en MP (*mezzopiano*) para instrumentos de percusión sin altura definida (*sleigh bells* y *brass wind chimes*). Durante estos breves dos compases (8") escuchamos una textura sórdida, sin altura definida, irregular, no direccional y agitada en su tiempo interno. Para comprender su valor funcional dentro de la obra es necesario observarla a la luz de aquello que la antecede y aquello que la continúa.

3 Entrevista con el compositor. Buenos Aires, diciembre de 2012.

4 Es posible escuchar la obra en <http://www.gabrielvalverde.com.ar>

~ Ejemplo 1 ~

Gabriel Valverde. *Espacios Inasibles. Fragmentaciones (1er. Movimiento)*. Compás 9
(Reducción parcial del original)

(*) Nota para el editor: a) En lo posible, no hacer notar la pulsación en pasajes de sonidos continuos. b) Obtener un perfecto equilibrio entre los sleigh bells y los Brass wind chimes.
Todos los instrumentos suenan como están escritos excepto: piccolo y glockenspiel octava aguda, contrafagot y contrabajos octava grave, salvo indicación "suono reale"

Lo primero es —casi— un *tutti* instrumental que en el lapso de seis segundos crece desde el PP (pianísimo) al FFF (fortísimo) y calla súbitamente; lo segundo —lo que continúa— es una trama microtonal en el registro agudo de sonidos tenidos en PP (pianísimo) de flautas y cuerdas. Entre ambos, nuestro

objeto sonoro en cuestión produce una clara sensación de estatismo: todo se detiene abruptamente y sólo queda el *vacío*, un vacío que no es tal sino que está mediado por el sonido. *Silencio y vacío* se vuelven sinónimos, se confunden en un solo momento de un tiempo virtualmente detenido y un espacio virtualmente vaciado... Vaciado de significado, vaciado de concepto ya que, para graficar la cesura, el corte, el quiebre, para lo que naturalmente —o clásicamente o vulgarmente— se utilizaría silencio, Valverde propone sonido. Más aún, y también ironizando en los conceptos y significantes, para mostrarnos el silencio nos ofrece una masa sonora. De ahí, desde una masa sonora en la «lejanía», ha de surgir como si de tanteos se tratase, apenas por encima del «silencio», una trama de sonidos lisos y tenidos que irá ocupando el espacio hasta cubrirlo en su totalidad. (Y, una vez cubierto, cuando ya no queden grietas silenciosas donde «situar» sonido, ¿cómo determinaremos si éste aún existe? Tal como sucede cuando no podemos captar las suficientes partículas de luz para ver y creemos que estamos en la oscuridad total.) Tanto el silencio como el vacío sucedieron y, sin embargo, la música nunca dejó de sonar. Aquí el sonido constituye una «metáfora del silencio» (Fernández, en <http://www.gabrielvalverde.com.ar>).

4 · ESTRATEGIAS

Ante la posibilidad de dos sonidos, un compositor puede moldear su consecución o bien potenciar el abismo que los separa. Debajo de cada decisión, en la escritura subyace esta ambigüedad, y siempre una habrá de imponerse a la otra en todos los niveles de la composición e incidirá directamente sobre las estrategias de continuidad que habrán de ser implementadas para lograr unidad en el discurso musical.

En el primer caso —ya sea que se trate de una idea temática o del tratamiento de un continuo sonoro sin tema o motivo evidente— dichas estrategias estarán diseñadas a partir del juego de semejanzas existente entre los materiales con el objeto de mantener más o menos velada la identidad del material sonoro a medida que se desarrolla el discurso musical. Se recurrirá, entonces, a la memoria de forma directa y el oído ha de centrarse en esta identidad y su variación, tanto del material propuesto como de su contexto. Es el caso de toda obra que guíe la atención de la escucha hacia lo que sucede con el material sonoro *durante* el preciso momento en que éste se manifiesta, generando a su vez referencias múltiples en el tiempo: hacia lo que pasó o lo que podría suceder, logrando así coherencia en el discurso y en la forma.

Pero cuando de la segunda opción se trata, es decir, de ahondar en el espacio posible entre los sonidos —quebrando, de algún modo, su consecución, su ordenamiento— las estrategias implementadas para lograr la continuidad del discurso, su unidad y su coherencia, no estarán basadas en una semejanza de identidad en la superficie *en* y *entre* los materiales, dado que se tendrá la necesidad de una semejanza cuya naturaleza habite más allá de lo superficial en el material sonoro —esto es, más allá de su diseño y de su forma específica— (Valverde, 2006:137) y así posibilitar una desviación de la atención en otra dirección. Es de suma importancia remarcar la diferencia entre la escucha de lo que sucede mientras sucede y la escucha de lo que ha sucedido a medida que deja de suceder. Obviamente, ambas escuchas son necesarias en todas las obras, pero lo que señalamos es la supremacía de una sobre otra como consecuencia de una decisión estética, que impactará directamente tanto en la obra como en el modo en que ésta ha de percibirse. Entonces, al verse negada la posibilidad de una elaboración de las semejanzas en la superficie, ésta ha de anidar en los estratos internos de la composición, y lo que subyace en las capas más profundas de una composición —de cualquier tipo— es: la *función*. Es decir, la función que cumplen los objetos sonoros en determinado momento del tiempo y el espacio en una obra musical, en relación directa o indirecta tanto con su contexto inmediato como con la totalidad de la obra. Por medio de la funcionalidad los eventos sonoros van tejiendo una trama subyacente, subterránea, de relaciones inmanentes, las cuales no se reflejan en la superficie del discurso más que por inferencia. Sólo así —en una música donde la materia sonora es siempre otra, y por lo tanto la misma— el oído podrá dirigir su atención hacia aquello que rodea a los objetos sonoros, hacia los restos de lo que acaba de suceder, hacia lo que sucede entre sonido y sonido —en lo sucesivo y en lo simultáneo—, y a su vez comprender —tal vez intuir— el sentido del discurso musical, el hilo conductor que es, de este modo, insinuado, sugerido.

Valverde señala la existencia de dos tipos de escucha a las que distingue como la *escucha analítica o fragmentada* y la *escucha del todo* (Valverde, 2006:93). La primera es aquella que se orienta hacia los materiales musicales infrindiéndoles calidad de fundamentales en detrimento de la forma, de la totalidad; en la segunda, los materiales «no dejan de ser importantes, pero son circunstanciales en el límite» (Valverde, 2006:97). En *Espacios Inasibles* —al igual que en toda la música de Valverde— una escucha fragmentada que intente comprender la obra desde lo que sucede con los materiales sin contemplar lo que éstos provocan o generan, aquello que van dejando atrás, se verá indefectiblemente perdida ya que no podrá encontrar referencias inmediatas que justifiquen el devenir musical.

Ahora bien —retomando el desarrollo de las estrategias—, si el discurso no está dado por la semejanza de identidad entre los materiales y sí por la semejanza de función, ¿cómo se definen dichas funciones y cómo se relacionan entre sí en un determinado contexto sonoro? Las funciones se definen por reciprocidad, y sobre esta relación se conforma el entramado del discurso musical. Un único sonido no define función alguna puesto que no conforma relación más que consigo mismo (en tal caso, son sus armónicos los que determinan relaciones entre sí). Pero si este sonido es ejecutado nuevamente, en tanto suponemos que son y son realmente idénticos, podríamos inferir de cada uno de ellos diferentes funciones establecidas a partir del momento en que los dos se relacionen en un tiempo y espacio determinado (determinado por los mismos sonidos). Entonces, en una sucesión de dos momentos en el tiempo exactamente iguales, el primero funciona como una presentación o una «simple» aparición (Seel, 2010) y el segundo como la repetición del primero; esto es, cumple la función de remitir directamente a la memoria del oyente. Tal es la función de la repetición, la cual está sujeta a una condición de *comportamiento igual* para ambos momentos (la diferencia se da en la ubicación temporal en la línea de sucesión). Es decir, tanto el primer sonido como el segundo se *comportan* del mismo modo y por eso podemos decir que el segundo es la repetición del primero. Las múltiples relaciones que funcionan en una obra musical pueden ser inferidas del mismo modo.

Si bien las posibilidades son amplias en cuanto al comportamiento del material musical, tampoco esta amplitud es ilimitada. Justamente, una limitación en el comportamiento permite mayor flexibilidad en el diseño y la elaboración del material. En *Espacios Inasibles* es posible agrupar los diferentes modos de comportamiento de la materia sonora en tres categorías básicas: *ataque*, *crescendo* y *tenido*. Dentro de la categoría de *ataques* ubicamos a los eventos de duración breve, cuya aparición es inmediata y no gradual, pueden ser o no resonantes (pero la resonancia, por su naturaleza que tiende a desaparecer, se enmarca en la categoría de los crescendos), y pueden ser sumamente complejos o tan simples como un único sonido. Un *crescendo* está configurado por una variable estática y otra que cambia gradualmente; el más simple es aquel cuya altura se mantiene mientras su intensidad va en aumento. Esta combinación produce una sensación de aceleración virtual ya que no hay realmente una aceleración en el tiempo cronológico o el tiempo métrico, únicamente se produce en el tiempo de percibido. Un sonido *tenido* es aquel cuyas variables se mantienen estáticas en su conjunto —no manifiesta variación en ninguna de ellas— y generan la sensación de un tiempo «detenido». Estas tres categorías de

comportamientos articulan la trama de relaciones funcionales que sostienen el desarrollo formal de la obra, dejando un amplio margen para la construcción del evento sonoro en cuanto a materia pura en movimiento.

Por ejemplo: Fragmentaciones, el primer movimiento, se inicia con un gran y breve ataque (*Ej. 2*), un breve pero intenso *crescendo* (*Ej. 2*, Cornos) y una larga resonancia (19”). Luego, un cambio en el plano sonoro resonante da lugar a un gran *crescendo (tutti)* que finaliza abruptamente (*Ej. 1*). Así cierra una breve sección que podríamos catalogar como introducción y que deja al discurso en el «vacío» (*Ej. 1*).

El ataque inicial no sólo contiene el marco espacio-temporal que la obra irá desplegando sino que es, a su vez, el evento que lo determina, y así establece la función de todo evento que se comporte del mismo modo. Es decir, los ataques interrumpen, quiebran y modifican el entorno espacio-temporal; según sea su magnitud, será mayor o menor su incidencia, y ahí, justamente, está la variable de discurso. Los eventos que se comportan como *crescendos* modifican el marco espacio-temporal de un modo diferente ya que aceleran el tiempo y disparan el discurso hacia «adelante». Las texturas tenidas, justamente, son el marco espacio-temporal en su última actualización. Las funciones se presentan como simples y sencillas pero el entramado del discurso, o el entramado de configuraciones y reconfiguraciones, de sucesivas actualizaciones de los espacios virtuales del sonido *en* el tiempo, se dibuja con gran complejidad. Lo conciso en la funcionalidad del discurso es inversamente proporcional a su manifestación material, y da lugar a la fragmentación del espacio y el tiempo, esto es, a la obra.

En Luminar, el segundo movimiento, los mismos comportamientos y las mismas funciones no reflejarán la fragmentación del espacio y el tiempo si no su unidad, la confluencia de eventos dispares en un mismo marco espacio-temporal. En ambos movimientos los *espacios* devienen, entonces, «temática» del discurso.

5 · SOBRE LA FORMA

¿Qué es la forma musical? o ¿cómo se determina dicha forma? Son preguntas frecuentes en la historia de la música, y aunque en algunos momentos de esta historia establecer con un alto grado de certeza una forma resulta relativamente sencillo, a partir del siglo xx los compositores —al querer romper con las tradiciones y al llevar al extremo todos sus parámetros— hicieron que establecerla sea una tarea ardua y que el grado de certeza en la determinación de ésta sea muy bajo.

~ Ejemplo 2 ~

Gabriel Valverde. *Espacios Inasibles. Fragmentaciones (1er. Movimiento). Compds 1*
(Reducción parcial del original)

$\text{♩} = 60$ (**) *Tenuto, senza vib.*

Contrafagot
Cornos
1, 2 y 3

Trompetas
en C 1 y 2

Trombones
1 y 2

Trombón 3
Tuba

Gran casa

Glockenspiel
Piano

Violines 1 y 2

Violonchelos
1 - 2

3 - 4

5 - 6

Violonchelos
7 - 8
Contrabajos
(6)

pp *f* *mf* *ff*

(*) *Tallone*

(**) *Tenuto, senza vib., sul tasto*

(**) *Tenuto, senza vib., sul tasto* (3 *sul tasto, segue*)

pp *f* *senza vib., tenuto, sul tasto*

pp *f* *meno vib.* *sul tasto*

(*) Nota más alta posible del instrumento. (**) En sonidos largos y tenidos, no hacer notar la respiración.
(***) Todos los trémolos muy rápidos y suaves

El hecho de que casi todos los parámetros de la música puedan ser determinantes de la forma de una obra hace que muchas veces lo que para un oyente contiene determinadas partes para otro no sea así. Ello se debe a diversos y disímiles motivos: el horizonte cultural de cada individuo, el nivel de atención que pueda mantener el oyente, el grado de memoria que pueda poner en juego cada persona, y éstos son algunos de los parámetros que accionan a la hora de hablar de forma musical. Por ejemplo: podría suceder que para una persona una determinada obra tenga tres partes, digamos, A–B–A, y que por diferentes motivos para otro individuo tenga sólo dos partes A–B, y que ambas interpretaciones de la forma musical se den casi sin un sustento firme para su discusión: un cambio armónico, un cambio rítmico, una frase distinta, un golpe en un instrumento de percusión, un cambio de modo de ejecución en cualquier instrumento, un cambio de dinámica; casi cualquier cosa puede prestarse para determinar la forma musical. Como sostiene György Ligeti, «la forma es una abstracción de un elemento en el espacio, si aplicamos este concepto a formas que no se articulan en el espacio —como la música— podríamos decir que la forma musical es la abstracción de una abstracción en el espacio».

A través del tiempo surgieron muchos estudios y postulados que hablaron de la forma, todos en cierta manera válidos para una u otra corriente musical. Así, la *gestalttheorie* —o teoría de la forma— sostiene que las partes no pre-existen antes del todo y que cada parte se resignifica según el contexto en el que esté; cada elemento puede cambiar de función si está solo o integrado a una totalidad o a otra.

Por otro lado, Raymond Ruyer (2006), nos advierte acerca del predominio de la actividad sobre la forma y así surgen enunciados que elaboran teorías que sostienen que las partes se crean en la obra y que la forma musical es dinámica y está asociada al movimiento. Esta última teoría —de la asociación al movimiento— creemos que es la que más se acopla a la música de Gabriel Valverde, y es la que usaremos para nuestro análisis en esta instancia.

En primer lugar, corresponde hacer mención a un comentario del mismo compositor sobre la forma de esta obra en particular:

pensaba construir un recorrido desde la separación a la unión, de sonidos puntuales, atomizados, desconectados a masas unidas y cúmulos de notas juntas, pero en el camino me fui dando cuenta de lo inviable del proyecto (compositivamente hablando). El puente para unir las dos partes sería extraordinariamente largo y se apropiaría del protagonismo de la pieza. (Entrevista personal con Gabriel Valverde)

Este pensamiento es fundamental para lo que vendrá a continuación en un breve análisis formal de la obra. Para ser más exactos empecemos por la evolución cronológica del diagramado de la obra en su globalidad:

Primero se pensó una obra entera, sin división de movimientos, que tuviera todos los procesos buscados en su propio y constante devenir temporal. Más tarde el proyecto pasó a tener tres movimientos, incluyendo un «Pasaje» como segundo movimiento, después de Fragmentaciones y antes de Luminar. Y por último, y fue lo que realmente quedó, los dos movimientos (sin el movimiento puente) quedando la solución DÍPTICO, o sea, Fragmentaciones/Luminar. (Entrevista personal con Gabriel Valverde)

Veamos. Valverde, quería componer una pieza continua dividida en tres grandes partes internas pero sin que el oyente pudiera advertir las secciones que la conforman. Durante un tiempo trabaja en la obra creyendo que la forma adecuada para su idea es dividir claramente la totalidad en tres movimientos. Finalmente, al enfrentarse con el material termina accediendo —o en parte cediendo—⁵ a la forma actual de la obra: dos partes grandes divididas por una cesura. Con la manipulación de los objetos había cambiado lo que *a priori* había pensado como forma, aunque básicamente el concepto primario se mantuvo y, por consiguiente, la obra también.

De forma directamente proporcional, al ir adentrándonos desde la macro a la microforma, la determinación de ésta en *Espacios Inasibles* va perdiendo certezas. Como ya dijimos, el continente de toda la música es un binomio: *Fragmentaciones/Luminar*. Yendo por partes, analicemos a grandes rasgos lo que ocurre formalmente hablando en Fragmentaciones. La pieza dura aproximadamente 8'09", susceptible de ser dividida en cuatro (4) grandes secciones que podríamos, como se hace habitualmente, llamar A–B–C–D. El despliegue temporal de cada una de estas partes es bastante simétrico: la primera parte o A dura aproximadamente 2'26", B dura 1'58", C dura 2'44" y D es un poco más corta, lo que corresponde puesto que es una sección casi diríamos a la manera de una coda.

Las articulaciones entre secciones parecen ser bastante claras si tomamos la aparición de algún evento sonoro nuevo que se despegue claramente de lo

⁵ Valverde habla a menudo acerca de que: «la materia sonora trae en sí una cantidad de información anexada, sobre texturas, partes, combinaciones tímbricas, de alturas, etc., el hecho de omitir o “escuchar” y aplicar total o parcialmente esa información es en parte el trabajo del compositor».

antecedente y lo precedente como regla básica (aunque ya aclaramos que estas divisiones formales son básicamente subjetivas). Entonces, el primer corte —minuto 2'26"— donde a nuestro entender se produce la intromisión de un elemento nuevo —nuevo primordialmente en la función que tiene en la obra— entre A y B, y que sirve a las claras de separador, es el que producen los golpes de campanas seguidos de silencio; éstos marcan un gran quiebre en la continuidad del discurso. Para el siguiente cambio de sección —aproximadamente 4'34"— nuevamente se articulan unos golpes fuertes, pero esta vez al unísono en el siguiente grupo de instrumentos: cornos, tom toms, temple blocks, timbal y celesta. Un cambio tímbrico que genera que el evento sea novedoso. El tercer corte —7'08"— también viene dado por unos ataques del vibráfono, doblado en un primer momento por el *glockenspiel*, sin fondo, ya presagiando el final del movimiento.

En cada sección de Fragmentaciones la constante parece ser un aumento de la tensión utilizando algún parámetro musical elemental, ya sea por incremento de la instrumentación, por glisandos continuados en el tiempo hacia el agudo, por incrementación de la densidad cronométrica, etc. Esta regla fundamentalmente es la que en parte determina la duración de cada sección; cuando el compositor «cree» que ya el efecto —o la energía— se cae, termina la sección, y da lugar a la siguiente utilizando un recurso similar pero haciéndolo con lo que él mismo determina como un cambio importante de función dentro del discurso.

Dediquemos un párrafo a lo que sucede en *Luminar*. Este segundo movimiento parece no contener partes internas para segmentar, todo parece devenir constantemente, no hay grandes cambios de ningún parámetro que justifique división alguna; esto nos lleva a suponer que la intención primaria de Valverde está llegando a su punto final. El paso de la fragmentación a la confluencia se da en todos los estratos musicales, y por supuesto, también en la forma: todo es un gran flujo orgánico que se expande y se contrae continuamente pero sin cesuras.

Hay un dato primordial que también podría prestarse a la especulación teórica de porqué *Luminar* puede ser tomada como una pieza de una sección. En las indicaciones de la partitura de *Espacios Inasibles* figura la siguiente leyenda: «Espacios inasibles es una obra dividida en dos movimientos, pero excepcionalmente, y de ser sumamente necesario, se podrá tocar solo el movimiento *Fragmentaciones*, nunca sólo *Luminar*» (indicación general en partitura de Valverde, 1990–1991). Esta indicación en la partitura también fue remarcada durante el transcurso de algunas entrevistas con Valverde; él sostiene que *Luminar* en soli-

tario no funciona como obra, y que Fragmentaciones sí. Lo anterior nos permite especular con que finalmente Luminar podría también tomarse como una última sección de Fragmentaciones, hecho que a su vez encontraría sustento en los segundos finales del primer movimiento cuando espaciadamente el compositor hace sonar el arpa, y todo lo que la rodea es silencio; el corte entre movimiento y movimiento se podría tomar solo como un silencio más de la pieza y, así, se volvería al germen formal de la obra: una sola pieza con secciones internas que el oyente no llegue a distinguir, y cuyo camino vaya de la separación a la unión de los sonidos.

6 · TIEMPO(S)

El *acontecer* (Heidegger, 1988:108) de una obra no es absoluto, no ocurre sin un contexto; ya sea en un concierto o en una grabación, la obra impone su tiempo *sobre* una multiplicidad de tiempos que vienen transcurriendo con anterioridad, todos, a su vez, se referencian al tiempo cronológico (tiempo matemático). Y, si aceptamos, como dice Grisey, que el tiempo musical es el «punto de intercambio y de coincidencia entre un número infinito de tiempos diferentes» (Grisey, 1989), surge en consecuencia que el tiempo musical excede a la obra, y por lo tanto es particularmente característico a cada oyente y a cada escucha. No obstante, existe un tiempo propio *en* la obra, y a dicho tiempo nos abocaremos a continuación.

«El tiempo es la eminencia gris de la música, el cañamazo invisible en el que ella deja su huella» (Fernández, en <http://www.gabrielvalverde.com.ar>). Precisamente, para rastrear su huella en *Espacios Inasibles* nos remitiremos nuevamente a la idea de comportamiento, esta vez, centrándonos en el comportamiento temporal ya que en él *acontece* —*en y como* tiempo— la configuración particular de una determinada materia sonora. Entendiendo que el acontecimiento «no ocurre en el espacio y en el tiempo, más bien *se hace* sitio y construye su momento, teje su lugar y su singularidad, que a su vez le prestan una densidad específica» (Lizcano, 2008:19-26), no nos abocaremos a la estadística sino más bien a intentar vislumbrar lo esencial del proceso temporal iniciado.

Si «el tiempo describe a la materia» (Valverde, 2006:139), si es la variable que surge de la sucesión de planos sonoros, entonces es el comportamiento temporal de estos planos el que nos dará las señales necesarias para abstraer una idea general del tiempo en la obra. La experiencia del tiempo deviene *en* la sucesión y *de* la contrastación; si *algo* se mantiene igual, *algo otro* está cambiando (nos

referimos a su percepción). De aquí se desprende que ante sucesiones organizadas por períodos regulares o irregulares abstraemos la idea de ritmo, y frente a sucesiones que no manifiestan orden regular o irregular alguno, y que no nos permiten abstraer estructura temporal de la recurrencia, pensamos en *duración* (nos referimos a la sistematización de lo percibido). No obstante, en ambos casos «algo» se mantiene en el tiempo: o bien la estructura temporal que organiza los sonidos (ritmo) o bien el sonido mismo. En cuanto al último caso, el sonido *dura* un determinado lapso y la obra deviene un tiempo hecho de duraciones heterogéneas, donde las relaciones reposan sobre una «población molecular» (Deleuze, 1978) que irá configurándose siempre de modos más o menos semejantes pero nunca exactamente iguales.

En *Espacios Inasibles* las diferentes configuraciones del tiempo se producen por medio de un juego de incidencias *en* y *entre* duraciones, *en* y *entre* los diferentes niveles de la forma musical (micro, medio y macro), y no únicamente por una determinada estrategia en la sucesión; el tiempo no está impuesto desde «afuera» sino que surge desde «adentro», y el compositor «lee», «intuye», «deduce», entonces, la duración *en* los eventos que el mismo crea. Es decir, influyen en una duración todos los parámetros que convergen en el evento sonoro, y el carácter de dicha convergencia, a su vez, es condicionado por aquellos eventos que ya sucedieron y que dejaron su *huella en el tiempo*. Dicho de otro manera, la energía que despliegue un evento sonoro determinará su duración. Se trata por lo tanto la composición, en parte, de dar lugar y sostener este juego de pesos y contrapesos que la misma música destila. Bajo esta luz podemos comprender las palabras del compositor cuando dice: «Una obra es. Y es, sobre todo, porque ella es dueña de su abstracción, sin que ningún compositor pueda crearla, alterarla o desecharla» (Valverde, Gabriel, 2006:135). El tiempo es la resultante del desgaste por erosión de los eventos en su *acontecer* y *transcurrir*; es un juego de articulaciones dentro de una «población molecular» (Deleuze, 1978) de duraciones a velocidades variables y distintas.

En el inicio de *Fragmentaciones* (*Ej. 2*) asistimos al encuentro, y a su vez a la contradicción, de eventos de comportamiento temporal diferentes. Nos referimos a «contradicción» no en el sentido negativo que normalmente suele acarrear el término sino más bien en un sentido positivo, el que tiene como consecuencia de su conflicto la «multiplicación de un enjambre de tiempos propios» (Lizcano, 2008:19-26). Esto es, en dicha «contradicción» se encuentran potencialmente contenidos los tiempos propios de la obra en su totalidad. Por un lado, una serie de ataques breves, superpuestos y desfasados en un lapso no mayor a un segundo (t^n); por el otro, un plano sonoro de sonidos tenidos

que irá desagregándose durante los próximos ¡diecinueve segundos! (19”) y, por último, en el tercer tiempo del primer compás (3”), un crescendo de los cornos desde el pp al ff durante una corchea con puntillo. El tiempo del compás, puramente operativo, es negra sesenta (60). Al primer grupo lo caracterizaremos como un *tiempo orgánico o móvil*, formado por agrupación de duraciones breves no direccionales y esporádicas cuyo desarrollo se da en un lapso corto del *tiempo cronológico*. Generalmente formado por estructuras que se acercan —sin llegar— de alguna manera al sistema tonal (tiempo pulsado). Al segundo, como un *tiempo perceptualmente detenido*, dado por elementos pseudo estáticos, afectados por un desarrollo mínimo en alguno de sus parámetros formantes en una extensión considerablemente extensa del *tiempo cronológico*. Al tercero, como un *tiempo dirigido*, generado por el incremento o la disminución de la intensidad de modo gradual mientras los demás parámetros se mantienen estables; tiene como consecuencia la aceleración o disminución virtual de la velocidad con que transcurre el tiempo. Finalmente, incluimos al *tiempo cronológico «real»*, donde el tiempo y su subsidiaria, la velocidad, son percibidos en su totalidad —una parte más o menos lenta que otra— y como consecuencia de su relación o comparación con otra parte. No es posible discriminarlo psicológicamente y empíricamente sin cotejar mínimamente dos secciones.

La génesis del desarrollo temporal de estos primeros 19 segundos se encuentra en la energía desplegada por el primer grupo de ataques; recién cuando esta energía se haya estabilizado, en el compás seis, habrá de surgir un segundo evento como retroalimentación de una masa sonora de carácter estático. Nos alcanza este breve ejemplo para comprender la dinámica general de la obra en cuanto a su configuración temporal. Nos resta señalar que dicha dinámica se mueve entre dos concepciones del tiempo opuestas y, por eso mismo, complementarias, como la *diacronía* (tiempo viajero) y la *sincronía* (tiempo contenido) (Lizcano, 2008:19-26). Si el tiempo se da —como dijimos— en la sucesión, en una sucesión particular de eventos el tiempo resultante dependerá de la energía contenida y desplegada por dichos eventos.

7 · LA MANUFACTURA DEL COMPOSITOR

Hablamos de espacios, ocupados o vaciados, donde el tiempo se encuentra contenido o desplegado, y donde el silencio, más que ausencia, es imposibilidad para escuchar lo que ya se encuentra demasiado lejos. Esta «distancia» es el factor diferencial o la variable que regula los espacios que hay entre lo que

se escucha y lo que ya no se escucha, entre sonido y silencio. Esta idea, central en la obra de Valverde, de *distancia*, encuadra al conjunto de parámetros dentro de los límites de *lo próximo y lo lejano*.

El compositor demuestra una gran precisión y un alto grado de complejidad en su escritura; rara vez los eventos se presentan de modo simple y la combinación de los comportamientos suele ser muy elaborada. Por ejemplo, una «súbita sacudida que rebota sobre el bombo» (Fernández, en <http://www.gabriel-valverde.com.ar>) es el inicio de la obra (*Ej. 2*), cuyo centro está desbalanceado —por eso la sensación de sacudida— mediante la superposición de diferentes ataques donde cada uno de ellos, en su diferencia, es parte constituyente de un único evento. Esta diversidad en la construcción se da en cada uno de los sonidos que lo conforman y en su modo de producción, ya sean (*Ej. 2*): secos y puntuales (contrabajos y violonchelos 7 y 8 al talón), resonantes (piano y glockenspiel), con diferente duración (violonchelos 5 y 6), con apoyaturas (bombo), con más de un ataque (tresillos en lo violines al talón y fusas en el trombón en *staccato*), desfasados (trompetas), gestuales (trompeta y glockenspiel), *crescendos* (cornos), sonidos tenidos lisos y tremolados (trombón 1, tuba, y violonchelos 1–4).

En el campo de las alturas, la mayor o menor *distancia* está dada por el grado de tonicidad armónica. Para los eventos lejanos, para describir lo profundo, sonidos tónicos, puros y consonantes. Los objetos sonoros que se manifiestan en la proximidad requieren complejos armónicos cromáticos; su paleta abarca el total cromático incluyendo la microtonalidad. Es decir, no se trata de algún módulo armónico específico desplegado —serie, modo, escala, acordes, etc. (aunque exista como herramienta)— sino que cada altura es tratada como puro sonido, pura materia, y su consecuente serie de armónicos. Así, en el contexto de un módulo de alturas simultáneas o sucesivas será la mayor cantidad de armónicos o inarmónicos conjuntos los que determinen la *proximidad* o la *lejania* con respecto al contexto sonoro circundante. De este modo, tanto la frecuencia como el registro se encuentran vinculados principalmente al marco espacio-temporal musical del que participan.

En el ejemplo (*Ej. 3*) vemos en maderas y metales un complejo sonoro cromático, y en las cuerdas una textura tenida que comienza a moverse alrededor de la nota *Sol* 5 y 6, que irá incrementando su volumen desde un solo violín hasta el conjunto de primeros y segundos violines a los que luego se suman las violas, aumentando también su grado policromático (una misma nota a diferentes octavas) hasta llegar al *Sol* en registro dos con violonchelos y contrabajos en los próximos compases. Esta misma situación, de un complejo cromático contrastado con otro complejo de índole tonal, la podemos observar en el *Ej. 1 y 2*.

~ Ejemplo 3 ~

Gabriel Valverde. *Espacios Inasibles. Fragmentaciones (1er. Movimiento)*. Comps 22
(Reducción parcial del original)

Fig. 1-2

Obs. 1-2
Cm. ing.

Cl. Bb 1-2
Cl. bajo

Fagot. 1-2

Cornos 1-2

Gran casa
Tam Tam M

1

2

3

Vn. 1 4

5

6

7

1

Vas. 2

3

Poco a poco cresc...
(violines y violas)

(*) Nota para el director: en los pasajes continuos y en glissandos, a pesar de las diferencias acústicas que se establecen entre las partes de los vientos y las cuerdas, es imprescindible lograr el mayor equilibrio posible entre ambos planos sonoros.

En cuanto a las intensidades, se encuentran dentro de un rango que va desde *ppppp* (pianísimo) a *fffff* (fortísimo), con un alto grado de cambio que va desde lo súbito hasta el incremento paulatino durante largos lapsos, como es posible ver en el *Ej. 1* y en el *Ej. 4*, aunque ninguno de estos ejemplos supone los extremos del rango citado.

En el campo tímbrico observamos el despliegue de combinaciones heterogéneas más o menos densas, en un rango que va desde la totalidad de los instrumentos hasta un solo sonido. Así sucede en el final de Fragmentaciones con el arpa y en el final de Luminar con el vibráfono; sin embargo, esta situación también puede observarse durante el transcurso de ambos movimientos. Por ejemplo: en el *Ej. 4* observamos cómo distintos grupos instrumentales se agrupan para lograr dos efectos texturales distintos pero que conforman un mismo evento. Por un lado, flautas en trémolos sumados a la percusión (con piano y arpa), un clarinete y corno; remarcamos la participación de estos dos últimos instrumentos ya que los clarinetes y cornos restantes participan en la textura que complementa y da forma a la totalidad de la masa sonora, conformada por oboes, corno inglés y el fagot 2. Por otro lado, el fagot 1 y el contrafagot se adjuntan a violonchelos y contrabajos en la textura de fondo establecida con anterioridad.

Los modos de ataque son tan variados como variadas son sus combinaciones; al respecto, ya hemos descrito como está construido el ataque inicial de la obra. Sin embargo, cabe destacar que también eventos de menor jerarquía están complejamente elaborados, y también lo están las resonancias que se van dibujando o desdibujando en el tiempo. Como es posible apreciar, la metodología de trabajo es coherente con el sistema conceptual que lo sustenta y la obra es la manifestación material de un modo de comprender o abordar la composición musical.

8 · A MODO DE CIERRE

Hemos comenzado nuestra aproximación tomando como punto de partida el concepto de *espacio* que la misma obra propone para luego ir acercándonos a su manifestación como hecho musical. No ha sido sencillo pero hemos intentado iluminar el velado camino que transita el compositor desde el mundo de las ideas al mundo de la escritura.

~ Ejemplo 4 ~

Gabriel Valverde. *Espacios Inasibles. Luminar (2do. Movimiento)*. Compás 39

(Reducción parcial del original)

Picc.
Fls. 1-2

Obs. 1-2
Engl. Hrn.

Clas. Bb 1-2
Bass CL.

Bsns. 1-2
C. Bsn.

Hrns.
1-2-3

Trpts.

Glock
Vib

Marimba

Perc.
Bass Wind Chimes
Bell Plate
Tuned Crystal E
Col arco

Hrp.

Pno.

Vcs. 1-4
C.b. 1-3

Cómo epílogo, y creyendo que toda obra de arte es el anhelo de una revelación, de alguna manera inalcanzable, nos parece pertinente dar por finalizado el presente trabajo haciendo la siguiente mención:

Todas las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un contenido conjetural. Pater afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo. Esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá el hecho estético. (Borges, 1952)

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, JORGE LUIS (1952). «La muralla y los libros». En *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sur.
- DELEUZE, GILLES (1978). «Le Temps Musical». Conferencia inédita, IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique). Traducción de Ernesto Hernández.
- EINSTEIN, ALBERT (1999). *Sobre la teoría de la relatividad*. Barcelona: Atalaya.
- FERNÁNDEZ, MARGARITA (s/f). *La música de Gabriel Valverde*. En www.gabrielvalverde.com.ar
- GRISEY, GERARD (1989). «Tempo ex machina». *Entretemps*, nº 8, setiembre. Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Centro de Estudios Electroacústicos. Traducción de Nora García.
- HEIDEGGER, MARTIN (1988). *Arte y poesía*. Buenos Aires: FCE.
- LIGETI, GIORGY (2006). «Sobre la forma musical». Mecanografiado. Universidad Nacional de La Plata.
- RUYER, RAYMOND (2006). «La genèse des formes vivantes». En Daniel Belinche y María Elena Laregle. *Apuntes sobre apreciación musical*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EduLP).
- SEEL, MARTIN (2010). *Estética del aparecer*. Madrid: Katz editores.
- TARCHINI, GRACIELA (2004). *Análisis musical. Sintaxis, semántica y percepción*. Buenos Aires: edición de la autora.
- VALVERDE, GABRIEL (2006). «Escucha musical y composición». En *La música utópica*. Buenos Aires: Vian Ediciones.

Registro bibliográfico

BARRERA, W. Y ZACARÍAS, D.: «Espacios Inasibles. Una aproximación al pensamiento musical de Gabriel Valverde», en *Revista del Instituto Superior de Música*, número 14, Instituto Superior de Música, Santa Fe, UNL, República Argentina, 2013, pp. 73-94.

Descriptores / Describers

Espacio · Tiempo · Silencio