



Santa Fe  
Argentina  
2024

# *música 25*

REVISTA DEL INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA

ediciones UNL





Madoery, Diego

Diego Madoery

diegomadoery@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza  
del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL),

Argentina

Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 25, e0053, 2024

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 23 Abril 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454961014/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0053>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

El análisis musical es una de las formas de conocimiento de la música. García Peinazo (2019) afirma que «el análisis musical constituye una herramienta metodológica de primer orden para el estudio de las músicas populares urbanas» (p. 46). La consideración de los parámetros definidos por la teoría y la historia de la música occidental, en el análisis especialmente a partir de la audición, permite descripciones interpretables y a su vez comunicables de lo que se escucha para aquellos que conocen el lenguaje de la teoría musical. De este modo, el análisis de la música popular implica la audición de rasgos musicales de amplio reconocimiento en la teoría musical y también de otros vinculados a la *performance* (entendida aquí como ejecución/interpretación de la música) y del contexto sonoro/tímbrico que resulta de una fuente sonora que ha sido grabada con diferentes sistemas de producción.

Unos de los tópicos recurrentes que han limitado el análisis de la música popular es la «demonización de la partitura» que surge de considerar al análisis musical exclusivamente en relación con esta forma de escritura. En este punto, la demonización consiste en igualar partitura y análisis y no pensar a la partitura como una herramienta descriptiva más. El compás, la armonía, los acordes, la melodía y su ritmo existen independientemente de su método de graficación.

Relacionado con esto, García Peinazo (2019) definió oportunamente lo que él llama la «doble negación para el análisis en la música popular»:

Por un lado, la primera negación surge por parte de la tradición analítica de la musicología, centrada en procesos compositivos y elementos formales de las músicas académicas, considerando de poco interés el hecho de analizar los parámetros de expresión musical de la música popular urbana. Por otro lado, los *Popular Music Studies* han tendido a la negación del análisis de su objeto de estudio, por dos razones principales: se considera de más interés abordajes de corte sociológico, antropológico o proveniente de los estudios culturales y se observa al análisis musical con desconfianza epistemológica y deconstructiva, dada su tradición cientifista para encumbrar el valor de unos repertorios y minusvalorar otros. (p. 46)

Estos problemas han producido grandes vacíos en vastos repertorios cuyos rasgos musicales son definidos por músicos y/o *youtubers* desde su experiencia personal y sin metodologías explícitas. Más allá de lo valioso que puedan resultar estos estudios «informales» suelen aparecer esencialismos productos del sesgo de autoridad que propone el que informa.

El crecimiento de *youtubers* mostrando diversas facetas de análisis musical en la internet confirman la existencia de una audiencia interesada en los rasgos musicales de las músicas más allá de todas las consideraciones semióticas, textuales y sociales que las músicas populares proponen.

Finalmente, es importante considerar el valor del análisis para comprender e interpretar rasgos musicales en géneros y estilos tanto en las regularidades (que en muchos casos aparecen como obvias) como en las particularidades. En este sentido apunta el artículo que propongo en este *dossier*: el estudio de los géneros y estilos refuerza la necesidad del análisis musical orientado a su comprensión. Para esto, me propuse buscar una forma de vincular los conceptos de género y estilo que permita establecer descripciones que den cuenta de particularidades regionales y temporales. En esa línea, incorporo la posibilidad de estudios estadísticos de los rasgos analizados de forma de establecer representaciones con un alto grado de argumentación.

Dos trabajos abordan la complejidad de la música de Luis Alberto Spinetta, músico de culto en todo aquel que se acerca al rock en Argentina.

Edgardo Rodríguez fundamenta la estética modernista del músico mediante una serie de análisis sobre sus rasgos armónicos, melódico-formales y rítmicos-métricos. Sobresale su hipótesis y constatación de que la armonía de Spinetta en muchas ocasiones se comprende mediante la lógica posicional de los acordes en la guitarra.

Por su parte Aníbal Colli, luego de un estudio minucioso sobre armonía en la música popular y en particular de Spinetta (vinculado a su práctica docente) propone un marco teórico novedoso con respecto a la armonía: el Intercambio Modal al Relativo. Este concepto es analizado y ejemplificado no solo con Spinetta sino con una diversidad de músicos argentinos y brasileños.

En ambos casos, desde diferentes enfoques, parecen coincidir en la pérdida de funcionalidad armónica en diversos fragmentos de la música de Spinetta y sus conclusiones tienden a mostrar aspectos idiolectales del músico.

El trabajo de Paloma Martin, a partir del análisis del estilo del músico de tango Julián Peralta, aplica la periodización de la teoría de las generaciones<sup>[1]</sup> y construye un esquema histórico novedoso del género. Lo particular de su mirada es que utiliza el concepto «tango-drácula», expresado por el músico, como línea argumental que confirma mediante los rasgos analizados.

La propuesta de Cristian Villafañe permite mostrar que el análisis auditivo en función de reconocer rasgos de la música grabada no se agota en las estructuras musicales. Su perspectiva se funda en una línea de gran actualidad en los estudios de música popular: la musicología de la producción musical. El punto del trabajo es que incluye y vincula tanto los rasgos que surgen del trabajo del estudio de productores/ingenieros y las estructuras musicales detectadas en la canción «Desierto» de Fito Páez.

El *dossier* finaliza con un artículo sobre folclore musical argentino. Adrián Liendro encuentra, a raíz de su estudio sobre la zamba carpera, dos modelos fraseológicos (rítmicos-textuales) novedosos y no abordados por la bibliografía del género. A partir de este hallazgo, el trabajo se dirige a indagar sobre probables fuentes o antecedentes en el folclore recopilado por investigadores como Carlos Vega e Isabel Aretz. A su vez, el

reconocimiento de los modelos en músicas del folclore profesional y en otros géneros, representa un claro ejemplo de cómo algunos rasgos estilísticos pueden identificar a un género y también vincularlo con otros.

Los trabajos aquí presentados constituyen ejemplos valiosos de las posibilidades que brinda el análisis musical en el conocimiento de las músicas populares. Desarrollar su metodología por sí sola no tiene un gran sentido, la finalidad radica en la interpretación de estas descripciones en función de diversas posibilidades: vínculos texto–música, rasgos estilísticos que vinculan al género y su historia, aspectos novedosos y descentramientos que configuran los estilos de artistas, épocas y regiones, entre muchas otras.

Este *dossier* contiene trabajos profundos que posibilitan tanto la lectura de los contenidos expresados como de las metodologías utilizadas. Agradezco la participación de los autores como así también a Alejandro Reyna por esta invitación que, de algún modo, cierra el ciclo iniciado en el Seminario de Análisis Musical en Música Popular dictado en el año 2023 en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

García Peinazo, Diego (2019). El análisis musical y los estudios sobre música popular urbana: de la doble negación a la educación en las discrepancias participatorias. *Revista Internacional de Educación Musical* N° 7, pp. 45–54.

## NOTAS

- [1] Ver el artículo El «tango–Drácula» del siglo XXI: Julián Peralta y la bisagra generacional entre tradición y modernidad de Paloma Martín en este *dossier*.



Diego Madoery \*

diegomadoery@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza  
del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL),  
Argentina

Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina

**Revista del Instituto Superior de Música**

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 25, e0054, 2024

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 23 Abril 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454961001/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0054>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** En la edición de 2023 de *Músicos en Congreso*, tuve el gusto de presentar la conferencia que se detalla en este artículo. El objetivo principal de este trabajo es resaltar el análisis musical como una herramienta fundamental para comprender los géneros y estilos musicales. Por esta razón, propongo revisar los artículos más recientes de Hugo Fellone (2021–2022), los cuales contribuyen a actualizar los debates sobre el género musical en relación con su dimensión histórica y las formas de circulación contemporáneas.

Además, me baso en la conceptualización del estilo musical de Leonard Meyer (2000), quien propuso una lógica escalar para entender los diferentes niveles de las constricciones musicales. Esta estrategia me permite vincular ambos conceptos: género y estilo en la música popular. En este sentido, el género musical se define como un conjunto de eventos musicales con una mayor estabilidad en alguno de sus rasgos a través de su historia, mientras que los estilos pueden entenderse como los cambios temporales y espaciales dentro de los géneros, así como las intersecciones entre diferentes géneros.

Finalmente, propongo la posibilidad de describir los rasgos musicales en géneros y estilos mediante herramientas estadísticas. Para respaldar esta idea, me apoyo en los trabajos sobre rock de Trevor de Clercq y David Temperley, así como en el estudio del estilo de Tom Jobim realizado por Carlos Almada.

**Palabras clave:** Análisis musical, Género, Estilo, Estadística.

**Abstract:** *In the 2023 edition of *Musicians in Congress*, I had the pleasure of presenting the conference outlined in this article. The aim of the work is to demonstrate how musical analysis serves as a fundamental tool in understanding genres and styles. For this reason, I propose reviewing the recent articles by Hugo Fellone (2021–2022), which update debates on musical genre in relation to its historical dimension and contemporary circulation patterns. Additionally, I draw upon Leonard Meyer's (2000) conceptualization of musical style, specifically his scalar logic, to comprehend the various levels of constraints. This approach allows me to link both concepts: musical genre and style in popular music. In this sense, musical genre consists of a set of musical events with greater stability in certain characteristics throughout its history, while styles can be understood as the different temporal and spatial changes within genres, as well as the intersection of different genres. Finally, I present the possibility of describing musical features in genres/styles using statistical tools. To support this idea, I draw from Trevor de Clercq and David Temperley's works on rock, as well as Carlos Almada's study of Tom Jobim's style.*

Keywords: *Musical analysis, Genre, Style, Statistics.*

Este trabajo fue presentado en una versión anterior en la conferencia de septiembre de 2023 en el Congreso «Músicos en Congreso» del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. En aquella oportunidad comencé realizando una experiencia con el público presente. Propuse escuchar dos fragmentos del grupo formoseño Guauchos<sup>[1]</sup> sin brindar prácticamente datos que pudieran orientar la audición. Luego de la escucha los asistentes respondieron a la pregunta: ¿cuál de los dos fragmentos es «más folclórico»? Para la ocasión utilicé la plataforma Mentimeter para poder observar las respuestas anónimas en tiempo real, cuyo resultado comentaré al final del artículo.

El concepto de género musical sigue siendo una categoría que nos atraviesa continuamente. Los géneros musicales son etiquetas que enmascaran un montón de rasgos musicales y que son utilizados a diario por músicos y no músicos.<sup>[2]</sup> Continuamente podemos escuchar: «tiene mucho *funky*», «suena jazzero» o «muy tanguero». Utilizamos etiquetas de género y estilo para referirnos a una cantidad de rasgos musicales incluidos en estas categorías.

Respecto al análisis, hace algunos años comprendí que es la herramienta fundamental para describir géneros musicales. Hasta ese momento mi preocupación analítica estaba centrada sobre artistas u obras de índole modernista, innovadoras, que evidentemente son muy provechosas para el análisis. Luego fui descubriendo su utilidad para observar aquellos rasgos estables, comunes, estandarizados que de alguna manera definen a los géneros.

## 1. EL GÉNERO MUSICAL

Hace pocos años, el investigador español Hugo Fellone publicó dos artículos sobre el género musical en revistas prestigiosas de la región: «El Oído Pensante» (2021) de Argentina y «Resonancias» de Chile (2022). Ambas publicaciones retomaron los debates sobre el tema y demostraron la actividad académica vigente en torno a este concepto. Voy a presentar algunos aspectos de ambas publicaciones que me interesan a los fines de este trabajo, especialmente ciertas características que parecen haber alcanzado consenso en el ámbito académico cuando nos referimos al género musical.

En el primer artículo, Fellone (2021) trata el tema de la dimensión temporal de los géneros. Parte de la definición pionera de Franco Fabbri, la cual fue percibida como estática y rígida en la comprensión de los géneros a lo largo de su historia.<sup>[3]</sup> Parecería que las reglas no permitían comprenderlos en esta dimensión. Por esto, luego de analizar diferentes trabajos desarrollados desde distintas perspectivas,<sup>[4]</sup> el autor establece algunos atributos compartidos de los cuales propongo aquí algunos de ellos:

- a) «Los géneros son categorías musicales que no solo aluden a la música» (p.73). En tal sentido esto lo diferenciaría del estilo, según el autor.

---

## NOTAS DE AUTOR

\* Es Profesor Titular de la cátedra «Folklore Musical Argentino», perteneciente a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y de la cátedra «Historia de la Música Popular» del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Egresó de la Facultad de Artes de la UNLP con los títulos de Profesor en Composición y Dirección Orquestal. Es Doctor de la Universidad de Buenos Aires, área Historia y Teoría de las Artes. Su tesis se tituló: «Charly García y la máquina de hacer música. El estilo musical en las canciones del período 1972–1996». En el año 2021 publicó el libro *Charly y la máquina de hacer música. Un viaje por el estilo musical de Charly García (1972–1996)* por la editorial Gourmet Musical. Trabaja desde el año 1996 como investigador en proyectos relacionados con la música popular principalmente en folclore y rock, en Argentina.

- b) «Los géneros dependen de grupos de personas» (p.73). «El género es una categoría sociomusical» (p.73).
- c) «Los géneros obedecen a procesos históricos empíricos» (p.73)

Esto no significa renunciar a la posibilidad de grandes abstracciones como las culturas de género de Holt o las trayectorias de Lena, sino ser capaces de estar abiertos a la posibilidad de que a) cualquier evento musical pueda participar en varios géneros en distintos grados, b) un evento musical pueda ser categorizado de maneras radicalmente distintas en función de quién lo define y c) que cualquier agrupación de eventos musicales en cualquier momento pueda ser tratada como un género musical, incluyendo el pop, la *world music* o la *new age*. (pp.73–74)

Evidentemente el ítem b plantea una postura fuertemente relativista que no es la que me interesa proponer. No creo que un mismo evento pueda ser categorizado de manera radicalmente diferente.

Fellone entiende que tanto las aproximaciones de la teoría clásica (en la que se encontrarían quienes pretenden comprender al género desde sus rasgos) y la basada en prototipos (en las que se incluyen una gran cantidad de estudios, manuales y concepciones de géneros fundadas en algunos casos) «tienden a ser poco flexibles a la hora de comprender cómo las categorías cambian con el paso del tiempo» (p.74). En tal sentido, incorpora la teoría del ejemplar de Nosofsky (2011) que «implicaría que cuando categorizamos un evento musical como parte de un género no estamos confrontándolo con unas reglas precisas o unos prototipos concretos, sino con todos los ejemplares que para nosotros pertenecen a dicho género» (p.74).

Resulta interesante mencionar la afinidad de esta teoría con la Recuperación de Información Musical (*Music Information Retrieval*– MIR), el conjunto de investigaciones que vienen desarrollando el Aprendizaje Automático (*Machine Learning*) y la Inteligencia Artificial en música. Los *softwares* se entrenan a partir de una multiplicidad de ejemplares. Y mientras más ejemplares se cargan, las máquinas pueden desarrollar mejor el estilo o el género.

El segundo artículo de Fellone (2022) trata de los problemas relacionados con el género musical en la diversidad de formas de circulación de la música en la actualidad, en un mundo orientado al consumo en plataformas, en el que el mundo de la Recuperación de Información Musical (*Music Information Retrieval*– MIR) avanza en la customización del oyente. Es decir, en cómo direccionar, cómo obtener información de lo que cada uno consume y de esa manera orientarlo a partir de plataformas, redes, etc.

Ante el consumo de la música por internet y la fluidez y mezcla de géneros en el siglo XXI, el autor considera que la mixtura de «diferentes géneros no significa que las fronteras entre estos desaparezcan. Así, en muchos casos su fusión no hace más que enfatizar sus límites» (p.67–68). Así pues, la búsqueda de hibridación en la música popular no ha generado la desaparición de los géneros, sino que ha desarrollado nuevos que tienen sus fuentes en géneros anteriores y serán susceptibles de categorizaciones cuando se asienten en el tiempo.

Finalmente, en este artículo, Fellone dice que frente:

a la constante fricción entre la necesidad de generificar, que ha traído la mercantilización, globalización y digitalización de la música, y la búsqueda de un acercamiento personalizado que demandan los consumidores y creadores, ... se implementan categorías con una mayor granularidad o se abandonan los géneros históricos en pos de géneros sociales. Todo ello revela la resiliencia del género musical ante un contexto cambiante en el que, una vez más, se revela como un elemento fundamental que media en nuestra comprensión de la música.<sup>[5]</sup> (p.80)

Me importa destacar aquí la idea que aprehendemos a la música a través de géneros y estilos. No solamente la música popular, claro. En otras palabras, no hay técnica neutra. La técnica implica una estética, implica un estilo. Incluso la armonía tonal, que pareciera ser un mundo autónomo, en realidad, en un conjunto de reglas que revelan ciertas normas gramaticales de ciertos períodos históricos y se adaptan a distintas manifestaciones regionales y temporales. Entiendo que la comprensión de que el género es una categoría de conocimiento es sumamente importante. Los músicos hacen música mediante géneros y estilos que se reproducen y transforman de muy diversas maneras y que podría sintetizar principalmente en dos:

1. el aprendizaje institucional: tanto las modernas carreras de música popular como los talleres, academias, profesores particulares, incluso *youtubers* comprenden una gran diversidad de «instituciones» para la formación en la música popular.
2. el aprendizaje por imitación característico de la oralidad.

Este último estaría muy mixturado con los otros aprendizajes que mencioné en primer lugar.

## 2. EL ESTILO MUSICAL

Para comprender el argumento que quiero presentar aquí voy a repasar algunos conceptos sobre el estilo musical propuestos por Leonard Meyer en su libro *El estilo en música* ([1989]–2000). Si bien Meyer se refiere a la música académica, de concierto, entiendo que sus ideas son aplicables a la música popular.

El autor comprende al estilo como «...la replicación de modelos, ya sean de la conducta humana o de artefactos producidos por la conducta humana, que resultan de una serie de elecciones hechas dentro de un conjunto de constricciones» (p.19).

A su vez entiende que las constricciones estilísticas son de diferente orden, es decir se encuentran en diferentes niveles: reglas, leyes, estrategias y estas últimas en tres tipos: dialectos, idiomas, y estilo intra-opus (pp. 68, 69, 70, 71, 72, 73). Estos vínculos muestran la posibilidad de comprender a los estilos/géneros de manera multi-escalar, es decir, en dimensiones que se incluyen y se intersecan.

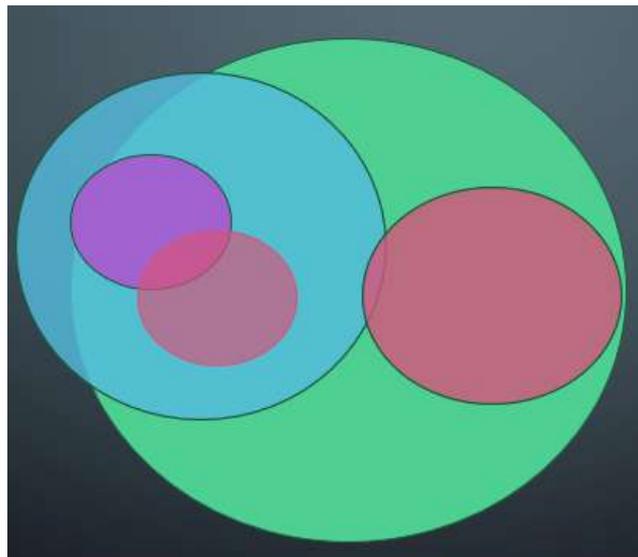


IMAGEN 1.

El estilo y su posibilidad multi-escalar

La Imagen 1 muestra cómo, eventualmente, los rasgos musicales de mayor amplitud incluyen conjuntos que se intersecan, se fusionan, es decir, que tienen distintos tipos de vínculos y niveles, y entiendo que es así cómo funcionan los conjuntos estilísticos-généricos. Como afirma Meyer (2000): «el análisis estilístico comienza con la clasificación, es decir, con el reconocimiento de que en algún repertorio podrán reproducirse relaciones y rasgos particulares de uno o más niveles de la estructura» (p.70).

En una pieza musical hay rasgos que tienen que ver con el dialecto particular del compositor, con los de un conjunto de artistas y con aquellos que tienen que ver con un mayor nivel, con toda una época. Quiero decir, hay distintos atributos que combinan distintos niveles escalares.

Esto es útil para comprender, por ejemplo, como puede ser entendido el rock. Si bien existen varios libros y artículos que tratan los rasgos musicales del rock cabe la duda a cuál rock se refieren dada la amplitud y

diversidad de sus características. Esta aparente dificultad en la determinación de los rasgos musicales del rock ha sido argumentada, desde una perspectiva sociológica, como evidencia de la indefinibilidad del género en términos puramente musicales.<sup>[6]</sup>

En trabajos anteriores (Madoery, 2017–2021) he propuesto una solución a este problema y es que existen al menos dos sentidos implicados en el rock: uno amplio y otro restringido. En el primero es posible ubicar una buena cantidad de etiquetas estilísticas desde el rock progresivo hasta el rock/pop. Cabría entonces la pregunta sobre qué es lo que une estas músicas diversas. El sentido amplio se funda en que, esos estilos, esos grupos que han transitado por estas músicas, en ocasiones incorporan rasgos musicales propios del sentido restringido. Por eso ambos sentidos se intersecan (Imagen 2). Es decir, no constituyen un sistema inclusivo. Las músicas del sentido restringido no se encuentran necesariamente incluidas dentro del sentido amplio, sino que hay un espacio de intersección que hace que, de alguna manera, estas músicas se manifiesten y se auto perciban como rockeras.<sup>[7]</sup>

En el sentido restringido la guitarra eléctrica (generalmente distorsionada), tiene un lugar preferencial en la textura/instrumentación, además sus melodías tienen un rasgo más acotado de alturas, armonías estáticas, circularidad armónica, escala menor y/o pentatónica menor con notas alteradas sobre modos una armonía en modo mayor.

Asimismo, la agrupación instrumental unifica los dos sentidos en las capas (*layers*) tal como las menciona Allan Moore ([1993]–2001, pp.55–56): batería, con un estrato reiterativo, una guitarra acompañante rítmica/armónica, una guitarra solista, teclados en algunas ocasiones y un bajo armónico rítmico. Evidentemente, las músicas del sentido amplio privilegian el recorrido melódico, tanto por la cantidad de alturas involucradas como por el ritmo.



IMAGEN 2.  
Los dos sentidos del rock

### 3. GÉNERO Y ESTILO MUSICAL

De acuerdo con lo visto hasta aquí género y estilo musical podrían analizarse de manera similar si nos centramos en los rasgos musicales. Pero entonces, ¿en qué se diferencian? Desde el punto de vista que estoy desarrollando, la estabilidad de ciertos rasgos y cómo los grupos sociales los adoptan y valoran, son características más específicas de los géneros. De este modo, entiendo que en ciertos momentos, un conjunto de músicas concentra una mayor estabilidad en algunos de sus rasgos musicales y por diversos factores identitarios y sociales se constituyen en un género. Se estabiliza una convención, tal como propone Fabbri

(2012), que se autodefine en una etiqueta específica (chacarera, funk, blues, tango, metal, etc.). En este sentido el género estaría relacionado con la permanencia de algunos rasgos.

Así, esta propuesta podría ser una respuesta al problema de la historicidad del género y sus transformaciones regionales y temporales. Sucede que son algunos de los rasgos jerarquizados (no la totalidad) los que comprometen la identidad del género y su estabilidad es lo que permite la transformación de otros de menor jerarquía en diferentes momentos y espacios, dando lugar a características estilísticas diferentes. Así, el estilo podría considerarse como el motor de cambio de los géneros. El género se transforma a partir de cambios estilísticos. A su vez, el estilo también permite intersectar distintos géneros como sucede con el estilo de ejecución cuyano en nuestro folclore. Los géneros interpretados por conjuntos cuyanos suelen mantener un estilo particular que lo diferencia de otras formas de ejecución de otras regiones y a su vez mantienen estables los rasgos que definen los géneros que interpretan. Es importante aclarar que no estoy considerando al estilo, solo, como formas de interpretación y al género, solo, como estructuras compositivas. El estilo se manifiesta en la composición<sup>[8]</sup> y el género incluye rasgos de interpretación.

Los géneros folclóricos argentinos sirven también para ejemplificar la jerarquización de los atributos musicales. En las danzas de figuración fija el patrón de acompañamiento y la forma (vinculada a la figuración de la danza) presentan otra jerarquía que la instrumentación o la armonía. Esto ha permitido que la chacarera siga manteniendo su identidad habiendo ampliado su armonía y su instrumentación. El chamamé es un género que históricamente ha jerarquizado su instrumentación, rasgo que desde hace algún tiempo se ha ido modificando pero que tradicionalmente ha configurado su identidad. En este caso la sonoridad propuesta por la textura y la instrumentación tiene mayor jerarquía que una forma fija.

Llegado a este punto, y admitiendo la posibilidad de describir a los géneros y estilos desde sus rasgos musicales, la pregunta es cómo hacerlo.

#### 4. GÉNERO, ESTILO, ESTADÍSTICA

El método mayormente empleado por teóricos y aficionados para describir/prescribir los géneros se aproxima a la teoría dual «en la que la definición de los géneros en base a atributos converge con una visión basada en prototipos» (Fellone, 2021, p.64). De hecho, la gran mayoría de las descripciones de los géneros utiliza este recurso: se recurren a ciertos ejemplos «prototípicos» que sirven como muestra de sus rasgos característicos.

Ahora bien, también es posible mediante el uso de herramientas estadísticas. En este caso ya no se analizan ciertos prototipos, sino que se aborda un corpus de mayor extensión y se establecen los rasgos a partir de las proporciones en las que aparecen. Esta metodología no es nueva, hay trabajos en música académica<sup>[9]</sup> y en música popular desde hace ya algún tiempo. En esta oportunidad voy a mencionar dos investigaciones realizadas en el campo de la música popular.

En primer lugar, el trabajo desarrollado por dos académicos estadounidenses sobre el rock: Trevor de Clercq y David Temperley (2011–2013). Ellos analizaron un corpus de doscientas canciones a partir de un ranking publicado por la revista *Rolling Stone* de Estados Unidos: «Las quinientas mejores canciones de todos los tiempos» («500 *Greatest Songs of All Time*»). Estos rankings se hacen a partir de encuestas a periodistas, músicos, productores, etc. Para los investigadores el uso de este canon les permitió evitar el problema de determinar qué ejemplos eran considerados como rock. En este sentido, apelaron a un canon de una revista especializada.

Ellos no analizaron las quinientas canciones sino cien (en un primer momento), veinte de cada década hasta el año 2000. Tomaron las mejores rankeadas y en este primer artículo (2011) se focalizaron en la armonía. Previamente, Temperley ya había hecho un análisis de un corpus de música académica lo que le permitió comparar esta música con el rock. Luego, publicaron un segundo artículo (2013) y ampliaron su investigación a algunos rasgos melódicos.

En relación con la armonía, los autores analizaron los que llamaron como bigramas, (dos acordes contiguos) y observaron que el acorde que mayor vínculo tenía con la tónica es el IV y no el V tanto en las relaciones I– IV o I–V como IV– I o V–I.

Además, también observaron una alta ocurrencia entre la tónica y el bVII, rasgos que consideraron como distintivos del rock. También estudiaron los trigramas (tres enlaces contiguos) y si bien el de mayor ocurrencia resultó la cadencia perfecta (IV–V–I), luego apareció V–IV–I, que para la armonía es problemático, y en tercer lugar, la cadencia plagal bVII–IV–I o cadencia mixolidia.

Así como para mi investigación sobre Charly García los trabajos de Trevor De Clerq y David Temperley antes mencionados fueron decisivos para comprender rasgos de la armonía y melodía en el rock, la investigación llevada a cabo por el Dr. Almada y su equipo en el MusMat de la Universidade Federal do Rio de Janeiro sobre el músico brasileño Tom Jobim, me permitió conocer un conjunto de nuevas herramientas tanto para el análisis estadístico como en la concepción teórica de la armonía.

La propuesta de análisis de Jobim se incluye en un proyecto de más largo aliento en el que se proponen desarrollar análisis estadísticos sobre géneros como el choro y el samba y también sobre diez músicos de la Música Popular Brasileira (MPB). De algún modo, este equipo decidió comenzar por uno de los músicos más sofisticados en términos armónicos lo que les permitió la realización de un marco teórico y herramientas estadísticas aplicables a muchas otras músicas.

Del acercamiento a esta investigación quisiera destacar:

- La retroalimentación permanente entre teoría armónica, práctica analítica y herramientas estadísticas en el proceso de análisis y sistematización de la armonía de Tom Jobim. Esto incluyó la verificación y reconstrucción de software.
- En relación con la teoría armónica el concepto de Tipos acordales (Almada, 2022, p.37) y el de Relaciones binarias abstractas (p.63) que fue un paso decisivo para establecer rasgos que momentáneamente dejaban de lado la funcionalidad armónica. Esta perspectiva semántica en relación con la constitución de los acordes y sintáctica en la relación de dos acordes contiguos constituyó un encuadre novedoso y sustancial para el abordaje de Jobim. Con posterioridad la inclusión del análisis funcional completó un cuadro exhaustivo que les ha permitido modelizar el estilo del músico en sus diferentes etapas. La posibilidad de analizar secuencias de acordes junto al concepto de entropía constituye una perspectiva integradora de recurrencias y desvíos al propio estilo.
- Con posterioridad, han implementado un sistema para establecer estadísticas sobre la organización melódica, separando las alturas del ritmo melódico, trabajo que se encuentra en pleno proceso.
- A partir de la incorporación de la funcionalidad establecieron un nuevo formato de ingreso de la información que incluye no solo el tipo acordal y la tonalidad, sino también el momento de articulación del acorde, el bajo fundamental, el bajo ejecutado, y la interpretación funcional.
- Una vez recopilada la información se obtuvieron datos sobre los acordes utilizados, las categorías funcionales, las tónicas y las modulaciones internas y las relaciones binarias (tanto abstractas como funcionales).

Una de las afinidades entre el estudio de Jobim y el de García (salvando todas las distancias en términos estadísticos y de la propia música) es que el estilo resulta de una relación entre los rasgos de mayor recurrencia (y por esto más previsibles) y los de más baja recurrencias (los menos previsibles). Según Almada (2022) en estos últimos radica la particularidad estilística del autor. En este sentido, los rasgos más recurrentes pertenecerían a otro nivel escalar estilístico.

Anteriormente, en mi tesis/libro observé el establecimiento de una proporción en los rasgos que denominé «equilibrio diversificado» (Madoery, 2021, p.55). Esto sucedía cuando en un rasgo, por ejemplo en el modo de la armonía, alrededor de la mitad de los casos se establecía en un conjunto, mayor/mixolidia y el resto en otros tales como: menor/eol/dor: 31,6%, mayor con intercambio modal 7,9% y fluctuación modal: 4,1% (p.

56). Esta regla también la observé en tercios, es decir, dos tercios estables en dos categorías diferentes y un tercio en rasgos diversificados. En relación con los enlaces, observé tres niveles de frecuencia de los enlaces (alto, medio y bajo).

El conocimiento del trabajo de Almada y equipo me hizo repensar la idea de estilo. Cuando estudié Charly me interesó particularmente observar las regularidades, dado que en esos rasgos más regulares aparecería el estilo. Por su lado, Almada encontró que el idiolecto del artista se define en los rasgos de menor ocurrencia. Ahí comprendí que los rasgos más regulares pertenecen a otro nivel escalar. Los propios o particulares del músico estudiado aparecen en los de menor recurrencia que anteriormente llamé como diversificados.

Así, el estilo resulta del vínculo entre los niveles escalares más amplios y el propio idiolecto del artista.

Luego de las proporciones presentadas en mi tesis/libro (2017–2021) sobre Charly comencé una nueva carga de datos de los enlaces armónicos (bigramas) teniendo en cuenta estas ideas. En este caso el corpus se dividió en tres tercios: un conjunto de enlaces propios de la armonía de la práctica común (clásica), una menor proporción de enlaces propiamente rockeros, y un conjunto importante de enlaces no tipificados en los grupos anteriores. En acuerdo con lo expresado por Almada (2022) los primeros grupos (armonía tonal y la propia del rock) comprenderían a «un idioma armónico compartido por compositores de un mismo contexto» y los restantes grupos de enlaces «pueden contribuir para la determinación del estilo compositivo» (p.65). «Podríamos considerarlos como conexiones potencialmente idiosincráticas y estilísticamente determinantes» (p.73).<sup>[10]</sup>



IMAGEN 3.

Los grupos característicos en la armonía de Charly García

Este tipo de metodología permite comprender que en una pieza hay distintas dimensiones de rasgos y que el estilo o el género están atravesando estas dimensiones. Entonces, en la medida que vinculamos estas dimensiones multiescalares diluimos cualquier esencialismo y reconocemos la historicidad de los géneros porque estos rasgos de mayor amplitud tienen continuidades, historias y tradiciones.

Finalizo este apartado con un ejemplo de la configuración melódica/armónica en el folclore argentino. En este conjunto de géneros sobresale el uso de la armonía tonal de marcada direccionalidad y funcionalidad, lo que constituye un rasgo de un nivel escalar amplio. Ahora, en algunos casos y en algunos géneros, aparece el modo dórico en la melodía con un IV mayorizado en el acompañamiento armónico en chacareras, bailecitos, etc. Este rasgo lo podemos situar en un nivel escalar diferente intersecando al conjunto de la armonía tonal. Luego, el «Cuchi» Leguizamón ha utilizado el modo dórico en las zambas siendo que no era típico de ese género lo que muestra un rasgo distintivo de su estilo.

## 5. ANTES DE LAS CONSIDERACIONES FINALES

Resta comentar el resultado de la experiencia realizada en la conferencia que mencioné al comienzo.

Dos terceras partes de los asistentes que emitieron una opinión eligieron a «En el camino» como el ejemplo «más folclórico», en coincidencia con mi interpretación. Ambas piezas tienen un ritmo de acompañamiento vinculado a la familia rítmica de la chacarera, sin embargo, «En el camino» el segmento cantado de 16 cc. se asemeja al de las chacareras dobles, además de la melodía en secuencia y una armonía menor que pasa por el relativo mayor y luego se dirige a la tónica menor. Por su parte, la sección cantada de «Milenios» es susceptible de una fragmentación en dos segmentos: el primero (A), compuesto por 4 grupos de 5 cc. con una armonía estática circular entre un acorde y el IV ascendido (en los primeros dos en *do* y luego, en los segundos, en *re*). El (B) propone un segmento de 8 cc. (y su reiteración) y presenta una armonía que tampoco muestra una clara direccionalidad: *Do#m – Sol# – Sol – Dom*.

Esta experiencia de audición en función de la detección de géneros fue condicionada para que los asistentes pudieran dejar de lado la instrumentación y el ritmo de acompañamiento como parámetros decisivos de los géneros, y de este modo, profundizaran en aspectos melódicos/armónicos y métrico/formales.

Independientemente de que muchos de los que optaron por «En el camino» como ejemplo «más folclórico» probablemente no hubieran pensado el argumento antes mencionado, la sonoridad de estos rasgos (melódicos/armónicos y métrico/formales) orientó a que la mayoría lo escuchara de ese modo. El análisis permite reconocer por qué suena lo que suena y por qué suena de ese modo.

## 6. CONSIDERACIONES FINALES

El análisis musical en la música popular es una de las herramientas fundamentales para el conocimiento de géneros y estilos. La estructura escalar sobre el estilo desarrollada por Meyer ([1989]–2000) permite la comprensión del mundo género/estilístico de la música popular como diverso e interconectado.

El análisis estadístico posibilita el reconocimiento de los rasgos de mayor ocurrencia y su vínculo con un espacio estilístico de mayor escala y aquellos de menor ocurrencia que establecen características idiolectales específicas. La proporción entre ambos subconjuntos de rasgos resulta de importancia para establecer el grado de particularidad del artista, movimiento o período analizado. La comparación entre distintos artistas, movimientos, géneros, períodos completa la caracterización de atributos específicos. Como menciona Allan Moore (2013): «Desde el punto de vista analítico, lo clave aquí es distinguir lo que es normativo de lo que no lo es. Por eso el análisis de estilo es tan importante» (p.14).<sup>[11]</sup>

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almada, Carlos (2022). *A harmonia de Jobim*. Editora Unicamp.
- Almada, Carlos y Carvalho, Hugo (2022). Entropy, Probabilistic Harmonic Space, and the Harmony of Antonio Carlos Jobim. *Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical* v. 7.1 pp. 68–111.

- Boix, Ornela (2018). Hubo un tiempo que fue hermoso: una relectura de la relación entre «rock nacional», mercado y política. *Sociohistórica*, 42, e060. <https://doi.org/10.24215/18521606e060>
- De Clercq, Trevor y Temperley, David (2011). A corpus analysis of rock harmony. *Popular Music* 30/1, pp. 47–70.
- De Clercq, Trevor y Temperley, David (2013). Statistical analysis of harmony and melody in rock music, *Journal of New Music Research* Vol. 42 N° 3, pp. 187–204.
- Fabbri, Franco (1981). A theory of musical genres: two applications. *Popular Music Perspectives*, ed. D. Horn & P. Tagg, Göteborg and Exeter: IASPM. pp. 52–81.
- Fabbri, Franco (2012). How Genres are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes. En: *Critical Musicological Reflection*. Routledge. pp. 179–191.
- Fellone, Ugo (2021). Los géneros musicales en las músicas populares urbanas y su dimensión temporal: estado de la cuestión y propuestas para su análisis. *Resonancias* vol. 25, n° 49. pp. 61–83.
- Fellone, Ugo (2022). El género musical en la actualidad: reflexiones ante un contexto digital y globalizado. *El Oído Pensante* Vol. 10 Núm.1. pp 59–85.
- Lewis, David K. (1969). *Convention, a Philosophical Study*. Harvard University Press.
- Kohan, Pablo (2010). *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920.1935)*. Gourmet Musical.
- Madoery, Diego (2017). *Charly García y la máquina de hacer música. El estilo musical en las canciones del periodo 1972–1996*[Tesis doctoral inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina].
- Madoery, Diego (2021). *Charly García y la máquina de hacer música. Un viaje por el estilo musical Charly García*. Gourmet Musical.
- Meyer, Leonard (1957). Meaning in Music and Information Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v.15, n. 4, pp. 412–24.
- Meyer, Leonard ([1989]–2000). *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Pirámide.
- Moore, Allan ([1993]–2001). *Rock: the primary text. Developing a musicology of rock* (revised edition). Ashgate Press.
- Moore, Allan (2013). Una hermenéutica interrogativa de la canción popular. *El Oído Pensante* Vol.1. Núm.1. pp. 8–26.
- Nosofsky, Robert M. (2011). The Generalized Context Model: An Exemplar Model of Classification. En *Formal Approaches in Categorization*, editado por Emmanuel M. Pothos y Andy J. Wills. pp. 18–39. Cambridge University Press.
- Vila, Pablo (1987). El rock. Música argentina contemporánea. *Punto de Vista* N° 30, pp. 23–29.

## NOTAS

[1] Los fragmentos fueron «En el camino» y «Milenios» ambos registrados en el disco *Pago* (2013). Ahora bien, para que la audición no se centrara en el orgánico del grupo y su sonoridad característica rockera, los ejemplos utilizados fueron de un concierto en vivo en el Teatro de la ciudad de Formosa en el que el grupo se presenta como trío en un formato acústico: <https://www.youtube.com/watch?v=wVlzIwlogDA> y <https://www.youtube.com/watch?v=CABcl81557k>

[2] Con no músicos me refiero a aquellos que no manejan un lenguaje musical específico.

[3] El género musical «es el conjunto de eventos musicales (...) cuyo desarrollo viene guiado por un conjunto de reglas aceptadas socialmente». (Fabbri, F. 1981:52). En 2012 Fabbri actualizó su primera definición y propuso que el género musical es «un conjunto de eventos musicales regulados por convenciones aceptadas por una comunidad» (p.188), incorporando la dimensión histórica a través del concepto de convención tomada de David Lewis (1969). Ambas traducciones son propias.

[4] Fellone analiza las convenciones de Franco Fabbri, la cultura de género de Fabian Holt, las trayectorias de los géneros de Jennifer Lena y el carácter iterativo de David Brackett.

[5] El resaltado es mío.

[6] Ver por ejemplo el artículo de Pablo Vila (1987) «Rock. Música Argentina Contemporánea» o más reciente el de Ornela Boix (2018) «Hubo un tiempo que fue hermoso»: una relectura de la relación entre «rock nacional», mercado y política, entre otros.

[7] No voy a exponer todas las características de ambos sentidos aquí dado que han sido abordados en otros trabajos pero incorporo algunos prototipos. En el Reino Unido y para el mundo los Beatles inauguran el sentido amplio y en Argentina, Almendra. El sentido restringido puede comprenderse desde la estética planteada por Rolling Stone o en Estados Unidos Jimi Hendrix y en Argentina, Manal. Tanto Manal como Almendra tienen sus dos primeros discos LP grabados en el 69 y publicados en 1970.

[8] Pablo Kohan (2010) escribió un libro pionero en la indagación de estilos de composición en el tango argentino: *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1929-1935)*. En su reedición cambió el título por *El ADN del tango. Estudios sobre los estilos compositivos (1920-1935)*.

[9] Como menciona Carlos Almada y Hugo Carvalho (2022) Meyer en 1957 advierte que «el análisis estadístico se convierte en una poderosa herramienta para describir las particularidades de un estilo» (p.81). «Al asumir que el estilo “es un complejo sistema de probabilidades” de las que emergen naturalmente “expectativas” (Meyer, 1957:414), Meyer logra conectar adecuadamente su estudio con la Teoría de la Información» (p.79). En el trabajo de Almada y Carvalho (2022) aparecen varias referencias a estudios históricos estadísticos en música académica, de concierto.

[10] La traducción me pertenece.

[11] La traducción es propia.

## La modernidad en el rock argentino: la música de L. A. Spinetta



*Modernity in Argentine rock: the music of L.A. Spinetta*

Rodríguez, Edgardo J.

Edgardo J. Rodríguez \*  
ejrodri440@gmail.com  
Facultad de Artes (FDA), Argentina  
Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina

Revista del Instituto Superior de Música  
Universidad Nacional del Litoral, Argentina  
ISSN: 1666-7603  
ISSN-e: 2362-3322  
Periodicidad: Semestral  
núm. 25, e0055, 2024  
extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 23 Abril 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454961002/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0055>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** El trabajo sostiene que la música de L. A. Spinetta representa en el marco del rock argentino la tendencia modernista históricamente más relevante. Para fundamentar y ejemplificar esa idea se analizan varios fragmentos de canciones pertenecientes a los discos *Artaud* (1973), *El jardín de los presentes* (1976), *A 18 del sol* (1977) y *Alma de diamante* (1980). Se investigan aspectos relacionados con el lenguaje armónico y las estructuras métrica y melódica. Con respecto al lenguaje armónico se ha logrado caracterizar un proceso de desfuncionalización de los acordes y enlaces debido a la coocurrencia de los siguientes factores: el debilitamiento sistemático del ciclo de quintas como rector de la conducción local de acordes; el desarrollo de una lógica armónica posicional ligada al despliegue acórdico en la guitarra; y, por último, la aparición recurrente de disposiciones armónicas cuartales.

Por su parte, hemos caracterizado el aspecto métrico de acuerdo con los siguientes tópicos: el uso sistemático de irregularidades métricas en el nivel del tactus encausadas, la mayoría de las veces, en regularidades hipermétricas notables, y menos frecuentemente, en irregularidades métricas irreductibles a esquemas regulares hipermétricos.

Por último, el análisis melódico ha detectado algunos ejemplos de forma oración en las estructuras melódicas. Nuestro escrito sugiere que el carácter asimétrico típico de la forma oración, opuesta a la simetría que define a la forma período, podría ir en fase con otros aspectos de las estructuras de Spinetta, como por ejemplo, las irregularidades métricas ya apuntadas.

**Palabras clave:** Spinetta, Modernidad, Rock argentino.

**Abstract:** *The work argues that the music of L.A. Spinetta represents, within the framework of Argentine rock, the historically most relevant modernist tendency. To substantiate and exemplify this idea, several song fragments from the albums Artaud (1973), El jardín de los presentes (1976), A 18 del sol (1977), and Alma de diamante (1980) are analyzed. Aspects related to harmonic language and metric and melodic structures are investigated. Regarding harmonic language, a process of chord defunctionalization and links has been characterized due to the co-occurrence of the following factors: the systematic weakening of the circle of fifths as the ruler of local chord progression; the development of a positional harmonic logic linked to chordal deployment on the guitar; and, finally, the recurrent appearance of quartal harmonic arrangements.*

*On the other hand, the metric aspect has been characterized according to the following topics: the systematic use of metric irregularities at the level of tactus channeled, most of the time, into notable hypermetric regularities, and less frequently, into metric irregularities irreducible to regular hypermetric schemes.*

*Lastly, the melodic analysis has detected some examples of sentence form in melodic structures. Our writing suggests that the typical asymmetric character of the sentence form, opposed to the symmetry that defines the period form, could be in line with other aspects of Spinetta's structures, such as the aforementioned metric irregularities.*

**Keywords:** Spinetta, Modernity, Argentine rock.

## 1. INTRODUCCIÓN

«Todo libro comienza como deseo de otro libro» escribe Beatriz Sarlo (1988) en el comienzo de *Buenos Aires: una modernidad periférica*. Parafraseándola, se podría decir que toda música comienza como deseo de otra; y que, en nuestro caso, todas las músicas que hemos hecho desearon ser la música de Spinetta. Estas líneas empezaron a escribirse hace un poco más de cuarenta años cuando fui subyugado por las inconfundibles y, para mí en aquel momento, indescifrables sonoridades spinettianas. Aquellas complejidades que intuía, hoy son mi objeto de estudio, este escrito y un fervoroso homenaje.<sup>[1]</sup>

La idea de modernidad es compleja, sus significados varían según el ámbito de aplicación, los supuestos ideológicos y las tradiciones historiográficas. Aquí nos referiremos a ella en sentido débil, excluyendo las connotaciones de quiebre lingüístico estructural y de renovación trascendente en la estética musical que, en el ámbito musicológico académico, se le asocian al referirla a los desarrollos vanguardísticos de las primeras décadas del siglo XX.

Más modestamente, en nuestro trabajo se nombra una tendencia a la renovación o particularización del lenguaje musical en el marco del rock argentino que, en general, se caracterizó por la no problematización del idioma musical.

Queremos sostener, finalmente, que la música de L. A. Spinetta representa en ese marco —el del rock, un complejo estilístico incrustado en la cultura argentina como parte de su establecimiento como lenguaje global— la tendencia a la diferenciación idiomática históricamente más relevante.

Salvando las distancias ideológicas y estilísticas, Spinetta desarrolló una solución al problema planteado por J. Lazzaroff al calor de los Talleres latinoamericanos de música popular<sup>[2]</sup> cuando escribió:

¿A qué revolución pertenece Silvio Rodríguez si lo miramos del punto de vista armónico: a la revolución cubana o a la revolución francesa?... ¿... lo uruguayo o lo latinoamericano o lo comprometido y revolucionario es usar enlaces melódico-armónicos del tiempo del ñaupa? (...) ¿Te das cuenta de la contradicción que implica a veces estar cantando una canción libertaria y latinoamericanista, pero que en sus elementos internos es la mismísima entrega y la sumisión más absoluta justamente a los esquemas y a la cultura imperial? (Lazaroff, 1984, pp. 10-11)

La propuesta modernista de Spinetta, carente de la evidente carga crítica de Lazzaroff, se podría entonces concebir como un ejemplo de la emancipación del lenguaje exigida por el uruguayo, que se desarrolló,

---

## NOTAS DE AUTOR

\* Es Profesor de armonía, contrapunto y morfología musical (Fac. de Artes de la Universidad Nacional de La Plata), Licenciado en composición musical (Fac. de Artes de la Universidad Nacional de La Plata) y Doctor de la Universidad de Buenos Aires (Fac. Filosofía y letras, UBA). Trabaja como docente-investigador en la Fac. de Artes de la Universidad Nacional de La Plata y docente en la Fac. Filosofía y letras, UBA. Además es compositor, guitarrista y productor musical.

hasta donde sabemos, de manera completamente independiente de los Talleres latinoamericanos (y ámbitos asociados) aunque contemporáneamente.

A continuación analizaremos varios ejemplos en los que se concretiza esa concepción en su lenguaje armónico, rítmico y melódico. Todos ellos son introductorios, solo pretenden iniciar el estudio y la discusión sistemática sobre la producción de Spinetta.

## 2. LA ESTRUCTURA ARMÓNICA

El aspecto armónico de su música es uno de los más interesantes y complejos. Este primer acercamiento al problema está limitado a canciones de los discos *Artaud* (1973), *El jardín de los presentes* (1976), *A 18' del sol* (1977) y *Alma de diamante* (1980).

En términos generales, creemos que buena parte de sus particulares sonoridades y enlaces armónicos derivan de su trabajo compositivo sobre la guitarra. Muchas de sus estructuras y recursos son difíciles de explicar si se los considera desde el punto de vista funcional, pero la interpretación resulta más parsimoniosa si se los vincula con la posición de la mano izquierda sobre el mango de la guitarra. Spinetta desarrolló una *praxis* armónica con una lógica espacial o manual,<sup>[3]</sup> regida por la cercanía o facilidad posicional.<sup>[4]</sup>

Su imaginación armónica lo condujo a ese tipo de experimentación acórdica a comienzos de la década de 1970 aproximadamente, luego de lo que se podría denominar «el período armónico clásico» o «de la práctica común», aquel de las grandes canciones de Almendra.

El rasgo más disruptivo de la armonía spinettiana a partir de esos años es el debilitamiento sistemático de los enlaces debido a, por un lado, la ausencia de cadencias claramente definidas y, por el otro, a que buena parte de estos no se articulan por el ciclo de quintas sino por grados conjuntos o mediantes. La lógica posicional de la guitarra se superpone a la armónica tonal desfuncionalizando los acordes y los enlaces.

En fase con lo dicho, Spinetta utiliza frecuentemente secuencias de acordes cuartales o con cuartas y quintas en su estructura, muy raramente presentes en las músicas de otros compositores del rock argentino. Estas constituyen un indicio adicional del vínculo de su lenguaje con la guitarra, que, como se sabe, afina por cuartas (con una tercera mayor intercalada).

A continuación, presentaremos algunos fragmentos de canciones en los que hemos detectado y analizado sucintamente aquellas características.<sup>[5]</sup>

### 2.1. «La eternidad imaginaria» (A 18' del sol, 1977)

La desfuncionalización de la armonía deriva en este caso de la ambigüedad de sus estructuras y de la falta de una dominante. En la estrofa que inicia la canción, las primeras dos verticales podrían ser consideradas como acordes de D y C sin las terceras (que suenan en el canto) o de A y G con el bajo en el cuarto grado de la escala (nota no perteneciente al acorde). La tónica es incierta, agógicamente podría situarse alrededor de D o de Bb. Paralelamente, se puede apreciar una tendencia bastante común en su lenguaje: la resolución de la complejidad o ambigüedad armónica en estructuras simples, no ambiguas (Bm y Bb7M, en los dos últimos compases del gráfico).



IMAGEN 1.  
Comienzo de «La eternidad imaginaria»

No es este el mejor ejemplo en relación con la lógica posicional propuesta, sin embargo, nótese cómo la disposición de la compleja estructura del acorde A/D (x57655)<sup>[6]</sup> es idéntica a la de una tradicional de A salvo por el bajo E que está omitido (x77655). Es decir, ambas se obtienen con solo levantar o apoyar el dedo anular de la quinta cuerda.

## 2.2. «Toda la vida tiene música hoy» (A 18' del sol, 1977)

En esta canción aparece por primera vez, en nuestro estudio, una de las verticales más típicas de Spinetta que nosotros interpretamos como un acorde mayor con la 7ma. en el bajo (de aquí en adelante lo denominaremos acorde Spinetta, AS). Esta estructura de dominante está conducida, sin embargo, por mediantes (F/Eb → Am7 y C/Bb → Eb7M), es decir, no es resuelta por ciclo de quintas. A pesar de la complejidad de la sonoridad, el pasaje es muy sencillo posicionalmente: el enlace F/Eb → Am7 es x6x565 → 575555 (o más simple aún: x05555), Am7 → C/Bb es 575555 → 6x555x.



IMAGEN 2.  
Comienzo de «Toda la vida tiene música hoy»

Como en el caso anterior, el fragmento es difícil de interpretar funcionalmente. Si nos centráramos en los bajos (Eb[A]BbEb [descenso, DCB] Bb), la frase podría interpretarse como una cadencia plagal (IV–I) ampliada. La ausencia de una dominante provoca que el acorde de Bb del final sea débilmente conclusivo, la sensación de reposo se debe al ritmo (en fase con lo dicho, la voz articula la 9na. mayor, un sonido inespecífico en términos direccionales).

## 2.3. «El anillo del capitán Beto» (El jardín de los presentes, 1976)

Esta famosa canción comienza con un AS conducido, de nuevo, por mediantes. La estabilidad de los acordes y la falta de resolución de las sensibles disminuye su valor funcional y estructuraliza la sonoridad. Las mediantes reaparecen entre los acordes del final de la estrofa y el del comienzo de la reexposición (E y C#, respectivamente).

El fragmento es ambiguo tonalmente, podría considerárselo en A si admitiéramos que la resolución de la dominante (E/D) es postergada por la reexposición del C#/B.<sup>[7]</sup>



IMAGEN 3.  
Comienzo de «El anillo del capitán Beto»

## 2.4. «Viento del azur» (A 18' del sol, 1977)

En la introducción se despliegan acordes por cuartas<sup>[8]</sup> (incluso el primer intervalo, una 7ma. menor resulta de dos 4tas. sumadas) conducidos parafónicamente (por grado conjunto de una escala de F). Estas dos características determinan la indefinición funcional del pasaje, más allá de la estructura mayor con 9na. de cada uno de los acordes y del peso agógico de la última vertical.<sup>[9]</sup> Cierta certidumbre tonal se consigue recién en la continuación con el inicio del canto, cuando la dominante C7/9 (considerada como reemplazo tritónico) resuelve en Bm antes de atacar un nuevo AS.



IMAGEN 4.  
Comienzo de «Viento del azur»

## 2.5. «Dale gracias» (Alma de diamante, 1980)

Esta es otra canción con una introducción de arpeggios por cuartas (idéntica estructura al ejemplo anterior) enlazadas por grado conjunto (de una escala de F). Estos también configuran acordes mayores con 9na. pero no es esa la interpretación que preferimos (por ello está escrita entre corchetes en el gráfico). Los acordes intercalados entre las cuartas funcionan como dominantes (reemplazos tritónicos) por sus resoluciones semitonales, por ejemplo: AC#Ebb del A9m es conducido a AbCEbb del [Ab9 x 4tas.] En la conducción se verifica la lógica posicional, un mismo esquema de enlace es transpuesto a lo largo del mástil. En el comienzo, por ejemplo: dxddox<sup>[10]</sup> [Bb9 x 4tas.] → 9x89dx A9m.

Nuevamente, la tonalidad del fragmento es ambigua más allá de la dominante mencionada, el descenso secuencial podría seguir, se interrumpe en Abm7 que se dirige a D/C (otro AS tomado por mediantes) y este a F7M con el que comienza el canto.<sup>[11]</sup>



IMAGEN 5.  
Comienzo de «Dale gracias»

## 2.6. «La sed verdadera» (Artaud, 1973)

En esta canción la guitarra tiene la sexta cuerda afinada en D, que funciona como un pedal en buena parte de ella. En los primeros compases, acordes de 7ma. mayor son conducidos parafónicamente lo que resalta la sonoridad de los intervalos de 4tas. y 5tas. (rasgo estilístico spinetteano, como hemos señalado). El G7M en segunda inversión es el modelo que se traslada a F7M y A7M. Esa sonoridad se mantiene en el Am7/D que, a las 4tas. de su estructura, le agrega una 5ta. con el cuarto grado de la escala en el pedal (D). Idéntico es el caso del C#m7 con el bajo en F#. ambas estructuras son similares a los acordes del comienzo de «La eternidad imaginaria».

The image shows a musical score for the beginning of the song «La sed verdadera». It consists of two systems of music. The first system has five measures with chords labeled G7M, F7M, A7M, D7M, and Am7/D. The second system has one measure with the chord C#m7/F#. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The guitar part is written in a style that emphasizes the harmonic structure of the chords.

IMAGEN 6.  
Comienzo de «La sed verdadera»

El resultado sonoro, un tanto exótico, es simple considerado desde la lógica posicional. El esquema introducido en el G7M, es decir, 005777 se desplaza a x33555 del F7M y x77999 del A7M (muy similar a su vez a 000222 del D7M).

## 3. LA ESTRUCTURA RÍTMICA

El lenguaje rítmico de Spinetta merecería en sí mismo un trabajo, aquí, como ya adelantamos, solo plantearemos una introducción al aspecto métrico. En ese sentido, una de las características más interesantes es el uso de irregularidades métricas (IM) en el tactus<sup>[12]</sup> contenidas, la mayoría de las veces, en esquemas hipermétricos regulares.

Notablemente las IM aparecen en los finales de algunos grupos, lo que sugiere que las IM son cadenciales, configuran una instancia «disonante» que inmediatamente es resuelta (en una regularidad métrica RM).

### 3.1. «El anillo del capitán Beto» (El jardín de los presentes, 1976)

La canción establece en su primera parte un esquema métrico de 6+6+6+2 (cantidades de corcheas por compás) agrupadas en tres compases de dos pulsos ternarios y uno de un pulso binario. La IM, como se ve en el esquema, ocurre en el final del grupo, funciona como una disonancia métrica puesto que resuelve en una regularidad tanto cuando reexpone la primera melodía como cuando introduce la segunda (otro compás pero también estable).

En este ejemplo la estabilidad métrica ocurre durante la complejidad o inespecificidad armónica; y viceversa, el metro se irregulariza durante la simplicidad (relativa) armónica.



IMAGEN 7.  
Análisis métrico del comienzo de «El anillo del capitán Beto»

### 3.2. «Que ves el cielo» (El jardín de los presentes, 1976)

Aquí nuevamente, el esquema métrico es irregular en el tactus, medido en cantidad de corcheas es: (8+8) + (7+4+5). Notablemente a nivel hipermétrico (agrupando los dos primeros compases secuenciales por un lado y el resto por el otro) se regulariza: 16 + 16.

La IM ocurre en el final del segundo grupo hipermétrico que resulta irregular con respecto a la reexposición (8 + 8) y a la siguiente sección (estable en 8 corcheas). La armonía va en fase con el metro, puesto que la IM ocurre en la dominante y la RM en tónica.



IMAGEN 8.  
Análisis métrico del comienzo de «Que ves el cielo»

### 3.3. «La sed verdadera» (Artaud, 1973)

Métricamente la primera parte de la melodía de «La sed verdadera» presenta un tactus irregular de 8+16+16 corcheas; la segunda uno regular de 64. Si consideramos los hipermetros, estos resultan ser proporcionalmente regulares puesto que ambos son múltiplos de 8 (40 y 64 respectivamente). La IM ocurre al final del primer hipermetro, justo antes de la estabilización del compás 3+3+2 que marca el comienzo del segundo.

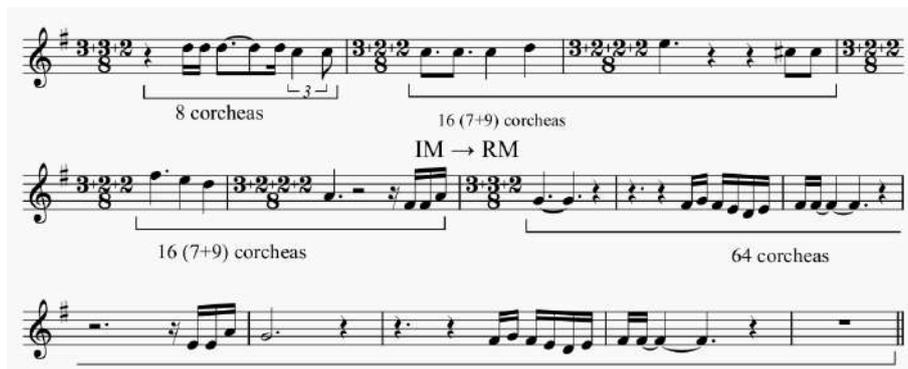


IMAGEN 9.  
Análisis métrico del comienzo de «La sed verdadera»

### 3.4. «Niño condenado» (El jardín de los presentes, 1976)

Al contrario de lo que hemos visto, en esta espléndida canción el esquema hipermétrico es irregular. El nivel del tactus de la primera parte de la melodía es estable, despliega ocho compases de 2/4 (lo que equivale a 32 corcheas). La segunda, por el contrario, es irregular porque intercala un compás de 9/8 entre sendos aditivos de 3+3+2.

En un contexto armónico de G diatónico, la IM ocurre en el 9/8 del segundo grupo, el agregado de una corchea (genial, por otro lado) impide la simetría. Notablemente este corrimiento métrico es protagonista de la segunda sección de la canción, es decir, es estructural.<sup>[13]</sup>



IMAGEN 10.  
Análisis métrico del comienzo de «Niño condenado»

## 4. LA ESTRUCTURA MELÓDICA

La forma oración es un tipo melódico teorizado por Schoenberg (1967) cuya estructura fundamental consiste en la exposición de: una idea básica (IB), seguida de su repetición, una continuación (definida por la aparición de algunas técnicas características: fragmentación, aumento de la actividad rítmica, aceleración del ritmo armónico, progresiones secuenciales, etc.) y, por último, una cadencia.<sup>[14]</sup>

Schoenberg la utilizó frecuentemente en sus obras porque favorecía la tendencia transformacional del material, característica del impulso modernista de su época atonal libre. En ese sentido escribió:

La oración es una forma de construcción superior al periodo. No solo establece una idea, también inicia una especie de desarrollo... La forma oración se utiliza mucho en temas principales de sonatas, sinfonías, etc.; pero también es aplicable a formas más pequeñas. (1967, p.58)<sup>[15]</sup>

Más allá de la lejanía histórica y contextual de la frase, resulta sugerente que Spinetta utilizara esta configuración melódica si se la relacionara con su concepción modernista del lenguaje. En ese sentido, es interesante constatar que, al contrario de la forma período, la oración no es simétrica y este rasgo podría relacionarse con otros aspectos asimétricos de las estructuras de Spinetta, como por ejemplo, las irregularidades métricas ya apuntadas.

#### 4.1. «El anillo del capitán Beto» (El jardín de los presentes, 1976)

En este ejemplo la forma oración es típica, lo único problemático es la cadencia. Como hemos visto en el análisis armónico, no se configura una en términos tradicionales (no se articulan, por ejemplo, ni una dominante ni una tónica claras). Sin embargo, el detenimiento rítmico construye una cadencia agógica y en esos términos la consideraremos aquí.



IMAGEN 11.  
Análisis melódico del comienzo de «El anillo del capitán Beto»

#### 4.2. «Que ves el cielo» (El jardín de los presentes, 1976)

Esta melodía es también una oración típica salvo por el hecho de que la cadencia es en realidad una semicadencia sobre el V (con detenimiento agógico) que resuelve en la reexposición.



IMAGEN 12.  
Análisis melódico del comienzo de «Que ves el cielo»

### 5. TENDENCIA A LA AUTONOMÍA DE LA FORMA MUSICAL

Este es un proceso típico de ciertas músicas académicas instrumentales que comenzó durante el siglo XIX y que, en ciertos aspectos, continúa aún hoy. Se refiere básicamente a la autonomización de la estructura musical de los factores contextuales (programáticos, textuales, funcionales, coreográficos, etc.): la música adquiere valor estético en tanto pura estructura. En esos términos fue bandera estética del desarrollo modernista en

la música académica de comienzos del siglo XX, que alcanzó su máxima expresión en el serialismo integral de mediados de ese siglo.

Dahlhaus (1989) se ocupa de la categoría en términos de música absoluta<sup>[16]</sup> y la define de este modo:

La idea de la «música absoluta» consiste en la convicción de que la música instrumental, precisamente porque carece de concepto, de objeto y de objetivo, expresa pura y limpiamente el ser de la música... la música instrumental –como pura «estructura» – vale por sí misma; apartada de los afectos y sentimientos del mundo terrenal, constituye «un mundo aparte por sí misma». (p. 7)<sup>[17]</sup>

Esta tendencia se puede reconocer también en muchas músicas populares desde por lo menos los años cincuenta del siglo pasado. Los ejemplos paradigmáticos son el surgimiento del *free jazz* y el auge del tango instrumental, en particular, del tango de Piazzolla quien hizo de la autonomización una bandera estética.<sup>[18]</sup>

Nuestra idea es que Spinetta adopta esa misma emancipación modernista en la concepción de sus canciones. En primer lugar, porque en ellas prima el componente melódico sobre el textual en el proceso de composición:

El lugar más feliz [el que ocupa la música en su vida], sí, porque la música originalmente no tiene texto. Es decir, la alegría de tener una tonada nueva que no contiene ningún texto y que no significa, en sí, pensamiento. Los tonos no son pensamientos y sus colores no son como los colores de la comprensión de las palabras. Aunque después se unen los tonos y las palabras para hacer una canción. (Berti, 1988, pp. 139–140)

En segundo lugar, porque incluso algunas letras fueron concebidas a partir del ritmo y la sonoridad. Un ejemplo notable es «Por» (de 1973) escrita como un «cadáver exquisito» de los surrealistas de los años veinte. Construida solo con sustantivos (salvo la última palabra *por*) elegidos, en principio, para que coincidan la cantidad de sílabas con cada uno de los ataques.



IMAGEN 15.  
Relación texto–música en el comienzo de «Por»

El autor parece apelar al libre proceso hermenéutico del oyente (libre proceso hermenéutico ligado al típico de la música instrumental). En cualquier caso, el valor semántico (si se constituyera más allá del de las palabras) es independiente de la estructura musical tímbrica o rítmica. A propósito de la canción Spinetta declaraba:

Es una lógica [la de las palabras] medio surrealista... Como la música ya estaba escrita solo fue cuestión de que las palabras entraran justo en la métrica. «Gesticulador» [en la segunda estrofa], por ejemplo, está puesto para que entrara a medida. (Berti, 1988, p. 45)

## 6. COMENTARIOS FINALES

Hemos sostenido la idea de que, en el marco del rock argentino, las canciones de Spinetta encarnan del modo más acabado los supuestos de la modernidad musical.

Esto se evidencia en el desarrollo de un muy personal lenguaje armónico, la incorporación de irregularidades métricas en distintos niveles de la estructura rítmica, la estructuración melódica en torno de la forma oración y, por último, la presencia de aspectos relacionados con la estética de la música autónoma.

Todos estos rasgos diferenciales, que apenas hemos comenzado a estudiar, constituyen el desvío estilístico históricamente más relevante dentro de la escena del rock argentino. En ese sentido, Spinetta ocupa un espacio análogo al espacio ocupado por Piazzolla en relación con el tango, la diferencia estriba en que ese lugar privilegiado no ha sido aún reconocido, en el caso del compositor estudiado aquí.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azzi, María Susana y Collier, Simon (2002). *Astor Piazzolla. Su vida y su música*. El Ateneo.
- Berti, Eduardo (1988). *Spinetta: crónica e iluminaciones*. Editora AC.
- Bonds, Mark Evan (2014). *Absolute Music: The History of an Idea*. Oxford University Press.
- Caplin, William (1998). *Classical form*. Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl (1989). *The idea of absolute music*. The University of Chicago Press.
- Diez, Juan Carlos (2006). *Martropía, conversaciones con Spinetta*. Aguilar.
- Lazaroff, Jorge (1984). «¿?». *La del taller* n° 1. Talleres Latinoamericanos de Música Popular. En: <https://www.tum.p.edu.uy/revista-la-del-taller/>
- Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Ediciones Nueva Visión.
- Schoenberg, Arnold (1967). *Fundamentals of musical composition*. Faber and Faber Limited.
- Stravinsky, Igor (1963). *An autobiography*. Simon and Schuster.

## NOTAS

[1] Una versión preliminar de este escrito fue leída en el Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular (Universidad Nacional de Villa María, pcia. de Córdoba, en el año 2013).

[2] Ideados por el músico uruguayo Luis Trochón en 1983 como una derivación de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (creados por, entre otros, Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis). Se realizaron cinco (entre 1983 y 1988) en las siguientes ciudades: Montevideo, Rosario, Río de Janeiro, Sucre y Bogotá.

[3] Hasta donde hemos podido indagar su caso es único en la historia de la música popular argentina durante el siglo XX, al menos. Al respecto es interesante recordar que Ígor Stravinsky solo componía al piano, prefería el contacto físico con el sonido y rescataba el saber práctico de sus manos: «Fingers are not to be despised: they are great inspirers, and, in contact with a musical instrument, often give birth to subconscious ideas which might otherwise never come to life. Stravinsky» (1963:129).

[4] No pretendemos reducir la complejidad intrínseca a esa lógica, solo sugerimos que se la debe tener en cuenta cuando el modelo de interpretación estándar de la armonía no alcanza para describir y explicar el fenómeno adecuadamente.

[5] La transcripción del ritmo se realizó a partir de las versiones indicadas, es aproximada y fue simplificada cuando resultó necesario para la claridad de los ejemplos. Algunos acordes se nombran de acuerdo con el cifrado popularizado por el jazz norteamericano, no por ser particularmente adecuado sino por su uso generalizado.

[6] Las cuerdas de la guitarra están representadas por seis cifras de izquierda a derecha (del grave al agudo); estas indican el lugar en el que cada cuerda está tocada (número del traste en el mástil). La letra x marca que esa cuerda no se toca.

[7] Se podría interpretar en F#m también por el enlace débil C#m–F#m (Vm–Im) y, aunque separado, el C#/B funcionaría como una dominante cuya resolución también está postergada.

[8] Hemos detectado estructuras cuartales en la canción «La mendiga» de su último disco *Un mañana* (2008), lo que nos permite hipotetizar que el rasgo es característico de su idioma compositivo. De todas maneras, comprobarlo será el centro de otro trabajo en el futuro.

[9] La secuencia armónica completa de la canción es tan compleja que merecería un trabajo de análisis en sí mismo. Aquí solo lo iniciamos.

[10] Reemplazamos la indicación del traste 10 por la letra d, el 11 con la o. De ese modo mantenemos un solo símbolo (cifra o letra) para representar el número del traste que está siendo tocado en cada cuerda.

[11] El acorde D/C podría considerarse como una dominante C6/9/11+ del siguiente F. En algunas versiones (hay varias accesibles en la red) parece escucharse la nota E, en la mayoría no. Desde luego nuestra reconstrucción auditiva podría ser errónea.

[12] Es decir, polimetría horizontal: sucesión de compases distintos.

[13]Este ejemplo, como otros presentados, merecería un análisis en sí mismo.

[14]Véase también, Caplin, 1998:9 y ss..

[15]La traducción es nuestra.

[16]Véase también Bonds, 2014.

[17]La traducción es nuestra.

[18]Véase el Decálogo en Azzi y Collier, 2002:115.

## Intercambio Modal del Relativo en la música popular: de Los Beatles a Spinetta



### *Modal Interchange of mediant in popular music: from Beatles to Spinetta*

Colli, Aníbal Ernesto

Aníbal Ernesto Colli \*

anibalecolli@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Argentina

#### Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 25, e0056, 2024

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 23 Abril 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454961003/>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** En artículos precedentes hemos analizado los recursos armónicos en la obra de L. A. Spinetta (Recursos Spinetteanos, 2019) e identificamos al Intercambio Modal del Relativo como una herramienta singular de su estética. En este artículo nos proponemos, en primera instancia, explorar la definición de este recurso y sus alcances teóricos como tipo particular de relación de mediantes. En segundo lugar, analizaremos canciones de música popular de autores anteriores o contemporáneos a L. A. Spinetta y compararemos sus distintos usos y resultados estéticos. Finalmente propondremos una clasificación sobre las distintas aplicaciones y posibilidades de esta herramienta armónica. Creemos que esta investigación puede aportar a la comprensión de la música anglo y latinoamericana y al mismo tiempo, contribuir a una teoría de la armonía en la música popular.

**Palabras clave:** Música, Armonía, Modal.

**Abstract:** *In previous articles, we analyzed the harmonic resources in the work of L.A. Spinetta (Recursos Spinetteanos, 2019) and identified the Modal Exchange of the Relative as a unique tool of his aesthetics. In this article, we propose, in the first instance, to explore the definition of this resource and its theoretical scope as a particular type of relationship between mediant. Secondly, we will analyze popular music songs by authors prior to or contemporary with L.A. Spinetta and compare their different uses and aesthetic results. Finally, we will develop a classification of the various applications and possibilities of this harmonic tool. We believe that this research can contribute to the understanding of Anglo and Latin American music and, at the same time, contribute to a theory of harmony in popular music.*

**Keywords:** Music, Harmony, Modal.

#### NOTAS DE AUTOR

- \* Aníbal Ernesto Colli (Buenos Aires, 1969) es Titular de la Cátedra de Recursos Compositivos–Música Popular–Facultad de Artes–UNLP. Docente investigador en el IPEAL–UNLP. Ha escrito artículos y ponencias sobre el lenguaje de L. A. Spinetta y Gustavo Cerati y sobre el Contrapunto Rítmico en la música popular. Compositor, arreglador y pianista de proyectos de música popular en música cubana, MPB, folklore y rock, entre otros.

## 1. INTRODUCCIÓN

La institución del Día Nacional de la Música a partir del 2015 en la fecha de nacimiento de Luis Alberto Spinetta, significó el reconocimiento oficial al valor que tiene este autor en nuestra cultura. En estos últimos años también, se multiplicó la difusión de su vida y su obra, en libros, cuadernillos, tutoriales en *Youtube*, conciertos de tributo y reversiones de sus canciones. Siendo un referente fundamental de la música argentina e influencia en varias generaciones de músicos, su obra es una especie de «isla» de sonoridad tan original que parece no tener antecedentes ni continuadores directos. La complejidad de su música, la dificultad que plantea sacar de oído sus canciones para músicos no muy entrenados y el limitado acceso a cifrados de sus canciones, ha contribuido a que su obra haya sido mucho más admirada que continuada. La mayoría de las publicaciones sobre «El Flaco» se refieren a su forma de entender el arte y la poesía y no a cuestiones específicamente musicales sobre su estilo.<sup>[1]</sup> Para contribuir a transmitir el legado spinetteano a los jóvenes músicos, nos hemos dedicado a analizar su lenguaje en la cátedra de Recursos Compositivos de la Carrera de Música Popular y en proyectos de investigación en el IPEAL–UNLP. En nuestro artículo Recursos Spinetteanos (2019) analizamos algunas de sus herramientas armónico–melódicas fundamentales:

- No funcionalidad armónica, discurso modal.
- Uso de acordes de fundamental ambigua.
- Melodía apoyada en extensiones de los acordes.
- Armonía cromática no funcional y melodía casi siempre diatónica.
- Uso habitual de Intercambio Modal e Intercambio Modal del Relativo.

El Intercambio Modal del Relativo, tal como indica su nombre, implica la combinación del concepto de Relativos (acordes que comparten una misma escala) con el de Intercambio Modal (acordes que corresponden a distintos modos de un mismo centro). Este elemento, muy reconocible en la sonoridad spinetteana, es poco frecuente en otros autores. A partir de este procedimiento, que a partir de ahora llamaremos IMR, nos proponemos en este trabajo dos objetivos:

1. Definir lo más precisamente posible en qué consiste el IMR.
2. Analizar su aparición en obras de autores anteriores y contemporáneos a Spinetta.
3. Sistematizar las diversas aplicaciones de este recurso en los ejemplos analizados.

## 2. MEDIANTES E IMR

Dado que el Intercambio Modal del Relativo es un tipo particular de relación armónica de mediante, o a distancia de 3ra entre acordes o centros tonales, debemos clasificar primero las distintas relaciones de mediante posibles.

En *Structural Functions of Harmony* (1969), Arnold Schoenberg analiza las relaciones de 3ras. entre centros tonales y las clasifica en Mediante Superior (M) y Mediante Inferior (SM). Además, agrega un signo de bemoles (b) para la M y la SM descendidas un semitono (las que corresponden a la tónica menor). Luego de analizar ejemplos de música académica, muestra ejercicios armónicos a cuatro voces contruidos por él mismo en los que explora caminos para modular de un centro a otro, siempre con un lenguaje funcional (se alcanza el centro deseado por mecanismos cadenciales fuertes) y prestando especial atención a los acordes comunes que funcionan como bisagra entre ambos centros. A partir de esto establece una categorización de la cercanía o lejanía entre centros, dada justamente por la cantidad de acordes comunes y la cercanía para modular.<sup>[2]</sup> Tomando como punto de partida a una Tónica Mayor (T), Schoenberg las clasifica en relaciones:

1. Directas y cercanas: la mediante menor (m) y la submediante menor (sm).

2. Indirectas y cercanas: la mediente mayor (M), la submediante mayor (SM), la mediente descendida mayor (Mb) y la submediante descendida mayor (SMb).
3. Indirectas: la mediente descendida menor (mb) y la submediante descendida menor (smb)

Ejemplos partir de una tónica C Mayor:

1. Directas y cercanas: Em (m) y Am (sm).
2. Indirectas y cercanas: E (M), A (SM), Eb (Mb) y Ab (SMb).
3. Indirectas: Ebm (mb) y Abm (smb).

Por otro lado, Schoenberg plantea que la subdominante menor (sd) es el acorde que permite modular a la mediente y submediante descendidas (Mb y SMb), Los intercambios a modos menores los relaciona con una zona de la subdominante menor. Y más adelante agrega: «el intercambio modal incluye convertir en menor también la submediante y la mediente bemolizada que provienen del menor»<sup>[3]</sup> (p. 61).

Por su parte, Diether De la Motte plantea en su *Armonía* (1998) cuatro categorías de mediantes que surgen también de conectar el intercambio modal con dos tipos de relación de 3ra: *Parallellen* y *Gegenklang*. Ambas vinculan acordes que comparten dos de sus tres notas, independientemente de cuál sea su función armónica.

Para cada acorde M el acorde *Parallellen* (P) es un acorde m a una 3ª m inferior, el que usualmente llamamos Relativo (R); y el acorde *Gegenklang* (G) es un acorde m a una 3ª M por encima, que no tiene una denominación única: el traductor opta por llamarlo *Contraacorde*. Para todo acorde m es a la inversa, su P es un acorde M a una 3ªm por encima, y su G es un acorde M a una 3ªM por debajo. De la Motte utiliza además la letra T para la tónica, S para la subdominante o IV grado y D para la dominante o V grado. Si el acorde es mayor esto se refiere con mayúscula y si es menor con minúscula. Las relaciones de P y G pueden aplicarse a cualquiera de estos grados, I, IV o V de los modos mayor jónico y menor eólico.

Ejemplos:

**En C mayor (jónico):**

Em: contraacorde o mediente menor de una tónica mayor: gT

C: tónica mayor: T

Am: relativo menor de una tónica mayor: pT

F: subdominante mayor: S

Dm: relativo menor de una subdominante mayor: pS

G: dominante mayor: D

Em: relativo menor de una dominante mayor: pD

**En C menor eólico:**

Eb: relativo mayor de una tónica menor: Pt

Cm: tónica menor: t

Ab: contraacorde o mediente mayor de una tónica menor: Gt

Fm: subdominante menor: s

Ab: relativo mayor de una subdominante menor: Ps

Gm: dominante menor: d

Bb: relativo mayor de una dominante menor: Pd

La clasificación de mediantes va a estar dada entonces por la combinación de dos tipos de acorde de partida, M y m, con los P-p y G-g de uno y otro, y que a su vez también pueden cambiar de M a m o viceversa. Así arriba a cuatro categorías: una con dos notas en común, dos con una nota en común y una con ninguna nota en común.

Para nuestro análisis aplicado a ejemplos de la música popular, no consideraremos las relaciones de 3ras entre acordes como De la Motte, sino entre centros modales o tonales como hace Schoenberg. No obstante debemos tener en cuenta que el lenguaje armónico de la música popular es diferente al de la música académica

centroeuropa de los siglos XVIII y XIX. Los ejemplos analizados por Schoenberg presentan un lenguaje armónico funcional con encadenamiento de los acordes direccionados hacia la cadencia que resuelve en un nuevo centro. Esta lógica continúa vigente en muchos géneros de la música popular pero en otros suele combinarse o es directamente reemplazada por una lógica modal–no funcional, con mayor libertad en los enlaces y que permite que esas relaciones entre centros se presenten sin preparación, resolución ni transiciones, tan solo por oposición o yuxtaposición.

Utilizaremos la denominación de R (por Relativos) para la categoría P–p de De la Motte, de M (por Mediante) para la categoría G–g y de IM para el Intercambio Modal, tanto en el centro tonal de partida como en el de llegada. Usaremos estas abreviaturas —R, M e IM— siempre con mayúsculas, sin aclarar si son acordes mayores o menores, para simplificar la terminología.

Nuestra clasificación surgirá entonces de combinar R, M y IM y la ejemplificaremos en el siguiente cuadro para observar sus distancias relativas en el círculo de quintas.

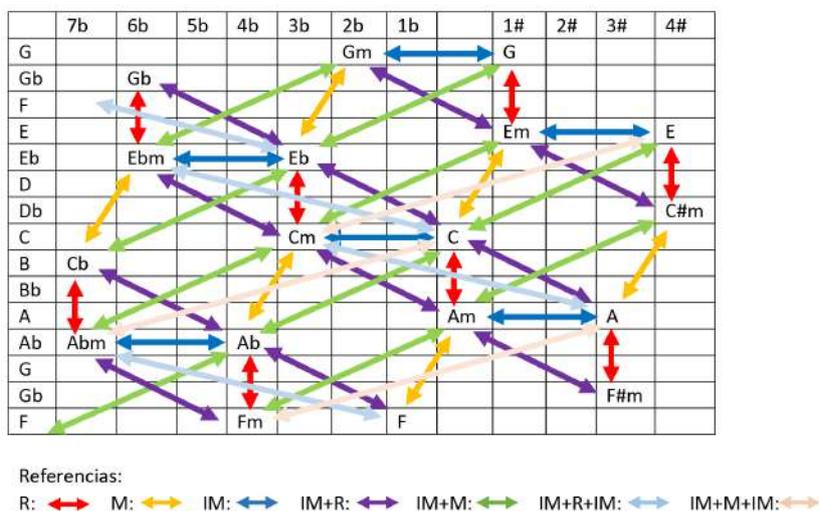


IMAGEN 1.

Cada 5ta de distancia entre las tónicas implica una nota diferente entre ambas diatonías, considerando el modo mayor como jónico y el modo menor como eólico. Por una cuestión de simplicidad, no consideramos en el gráfico las escalas con estructura de menor melódica (también llamada escala acústica), menor armónica, ni las escalas de 6 u 8 notas por octava. Sin embargo, sabemos que en música popular es muy habitual que aparezcan otros modos mayores y menores además del jónico y el eólico. Al jónico se le suman los modos mayores lidio y mixolidio; y al eólico, los menores dórico y frigio, además de las variantes menores melódica y armónica. Es por esto que cuando medimos la distancia en 5tas entre dos centros debemos considerar un margen de + o – dos 5tas.

Pensemos por ejemplo en la distancia de 5tas que se da en el intercambio modal (IM) entre CM y Cm:

Entre C jónico y C eólico: tres 5tas de distancia

Entre C mixolidio y C dórico: una 5ta de distancia

Entre C lidio y C frigio: cinco 5tas de distancia.

Es por esto que decimos que el IM implica tres (+ o – dos) 5tas quintas de distancia entre centros.

Entonces podemos clasificar a las relaciones de 3as entre acordes en las siguientes categorías:

1. R: cero a dos 5tas de distancia. Ej: C –Am / Cm–Eb
2. M: cero a tres 5tas de distancia. Ej: C–Em / Cm–Ab

3. IM+R: tres (+ o - dos) 5tas de distancia. Ej: C-A / C-Eb / Cm-Am / Cm-Ebm
4. IM+M: cuatro (+ o - dos) 5tas de distancia. Ej: C-E / C-Ab / Cm-Em / Cm-Abm
5. IM+R+IM: seis (+ o - dos) 5tas de distancia. Ej: C-Ebm / Cm-A
6. IM+M+IM: siete (+ o - dos) 5tas de distancia. Ej: C-Abm / Cm-E

Es importante recordar que, aunque las grafiquemos desplegadas en una recta, las armaduras de clave se organizan en el círculo de 5tas y un centro lejano puede ser alcanzado por ambos lados, tanto por los # como por los b. La relación C-Abm es IM+M+IM y en el sentido inverso (C-G#m: cinco 5tas ascendentes) es M+M.

Podemos utilizar las 5tas de distancia como medida de la cercanía entre centros o escalas. Ron Miller (1992) se refiere a este efecto como *Order of Brightness to Darkness* al afirmar: «el desplazamiento de los semitonos de derecha a izquierda incrementa el grado de oscuridad. Este oscurecimiento es resultado del proceso de bemolización»<sup>[4]</sup> (p.28).

Miller utiliza una metáfora visual para referirse a la percepción de la relación entre modos sobre un mismo centro. Al hablar de desplazamiento de los semitonos hacia la izquierda, está comparando la configuración interválica de los modos. De esta forma considera más «brillantes» a los modos que presentan intervalos mayores (semitonos más hacia la derecha, o sea el final de la escala) y más «oscuros» a aquellos que presentan intervalos menores (semitonos más hacia la izquierda, o sea el final de la escala).

Estructura interválica de modos antiguos

Grado	F	2m	2M	3m	3M	4J	4+/5b	5J	6m	6M	7m	7M	F
Lidio	DO		RE		MI		FA#	SOL		LA		SI	DO
Jónico	DO		RE		MI	FA		SOL		LA		SI	DO
Mixol	DO		RE		MI	FA		SOL		LA	SIb		DO
Dórico	DO		RE	MIb		FA		SOL		LA	SIb		DO
Eólico	DO		RE	MIb		FA		SOL	LAB		SIb		DO
Frigio	DO	REb		MIb		FA		SOL	LAB		SIb		DO
Locrio	DO	REb		MIb		FA	SOLb		LAB		SIb		DO

Tritono característico de cada modo

IMAGEN 2.  
Estructura de modos

Al igual que Miller, Schoenberg (1969) también relaciona la incorporación de acordes de 5tas descendentes con un «oscurecimiento» de la sonoridad: «El uso sucesivo de demasiadas armonías derivadas de sd puede oscurecer la tonalidad»<sup>[5]</sup> (p.54).

Sabemos también que estos siete modos antiguos pueden compartir una misma diatonía si cambian su punto de partida. Por lo tanto, cruzando ambas informaciones podemos generar un círculo de 5tas expandido, desplegado en la siguiente tabla.

Armaduras de clave de los modos antiguos

Arm clave	7b	6b	5b	4b	3b	2b	1b		1#	2#	3#	4#	5#	6#	7#
Modo															
Lídio	Fb	Cb	Gb	Db	Ab	Eb	Bb	F	C	G	D	A	E	B	F#
Jónico	Cb	Gb	Db	Ab	Eb	Bb	F	C	G	D	A	E	B	F#	C#
Mixolidio	Gb	Db	Ab	Eb	Bb	F	C	G	D	A	E	B	F#	C#	G
Dórico	Db	Ab	Eb	Bb	F	C	G	D	A	E	B	F#	C#	G#	D#
Eólico	Ab	Eb	Bb	F	C	G	D	A	E	B	F#	C#	G#	D#	A#
Frigio	Eb	Bb	F	C	G	D	A	E	B	F#	C#	G#	D#	A#	E#
Locrio	Bb	F	C	G	D	A	E	B	F#	C#	G#	D#	A#	E#	B#

IMAGEN 3.  
Modos y armaduras de clave

Podemos observar entonces que, independiente del modo elegido, cualquier desplazamiento hacia las 5tas ascendentes ampliará algún intervalo y alguna/s nota/s ascenderá/n un semitono. Y puede describirse perceptivamente como iluminación, ampliación o engrosamiento. Y de manera inversa, el movimiento hacia las 5tas descendentes implica achicar algún intervalo y descender alguna/s nota/s un semitono, produciendo una sonoridad asociada a un oscurecimiento o compresión. Esta oposición sensorial ya había sido planteada históricamente entre los modos M y m. Aquí la utilizamos como medida de «contraste modal».

### 3. IMR Y COLOR MODAL

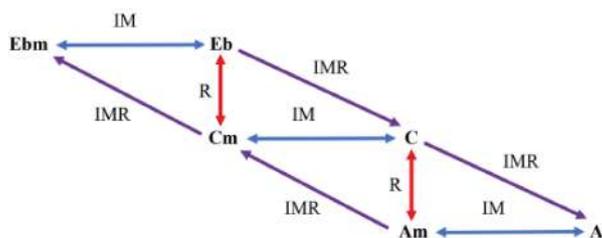
Volviendo a nuestro campo de investigación, de todas las mediante clasificadas vamos a focalizarnos en el uso del Intercambio Modal del Relativo (IMR). ¿Por qué? En primer lugar, porque es una característica distintiva del lenguaje armónico de L. A. Spinetta, especialmente entre centros menores. Y en segundo lugar porque es una de las relaciones de mediante más habituales de la música popular. Esto se debe a que:

1. En el lenguaje de la canción popular es muy habitual la interacción entre relativo M jónico con su relativo m (con las variantes modales para el M y m que nombramos antes), tanto en discursos funcionales como modales. En estos últimos, la suspensión de la funcionalidad permite discursos con un balanceo o una ambigüedad permanente entre relativos.<sup>[6]</sup>
2. También es frecuente el uso del intercambio modal, especialmente de acordes del modo m dentro de un contexto M, como recurso para expandir las posibilidades armónicas y melódicas manteniendo un centro.

Ahora bien, es muy importante diferenciar el Intercambio Modal del Relativo del Relativo del Intercambio Modal. Esta relación, que entre acordes o centros puede verse equivalente, es diferente dependiendo de cuál de los dos centros es el principal (generalmente el que inicia el discurso) y cuál el secundario (producto de una modulación, región tonal o alusión en acordes aislados). En un gráfico esto se puede diferenciar marcando una dirección en la flecha que los une, desde el centro principal o inicial al secundario o posterior. El Relativo del Intercambio Modal (el centro de Eb en un discurso en C) comparte la diatonía con el Intercambio Modal, implica tres 5tas ascendentes (sumando # o restando b) desde un centro m o inversamente tres 5tas descendentes (restando # o sumando b) desde un centro M. El Intercambio Modal del Relativo (un centro C en un discurso en Eb), por el contrario, implica la misma distancia pero en sentido inverso: tres 5tas descendentes (restando # o sumando b) desde un centro m, o tres 5tas ascendentes (sumando # o restando b) desde un centro M. Esto es muy importante desde el punto de vista del contraste modal:

1. En modo M el IM implica un «oscurecimiento» de tres (+ o - 2) quintas, mientras que el IMR implica una «iluminación» de tres (+ o - dos) quintas.
2. En el modo m es a la inversa: el IM implica una «iluminación» de tres (+ o - dos) quintas, mientras que el IMR implica un «oscurecimiento» de tres (+ o - dos) quintas.

Al dirigirse en la dirección de 5tas opuestas, el IMR permite la inclusión de nuevas opciones armónicas (y melódicas sobre estas escalas) que el RIM y por lo tanto el IM no proveía.



El IMR de una tónica M es otra tónica M una 3ª m inferior.  
 El IMR de una tónica m es otra tónica m una 3ª m superior.

IMAGEN 4.  
 Intercambio Modal del Relativo

#### 4. DE LOS BEATLES A SPINETTA: EJEMPLOS DE IMR

A continuación, observaremos el uso del IMR en distintas canciones de música popular. Dividiremos los ejemplos en:

1. IMR en M: es decir referido a un centro también M, una 3ra menor inferior.
2. IMR en m: referido a un centro también m, una 3ra menor superior.

Y cada uno de estos ítems, los subdividiremos en las siguientes categorías:

- a) Entre secciones: el nuevo centro IRM ocupa una sección completa.
- b) Entre frases: al menos aparece una frase completa en IMR
- c) En acordes aislados: aparece solo un acorde relacionado con un centro IMR.

## 4.1. IMR en modo Mayor

### 4.1.1. Entre secciones:

**Mrs. Robinson** (Simon & Garfunkel, *Bookends*, 1968)

*We'd like to know a little bit about you for our files. We'd like to help you learn to help yourself*

F# B7  
F#M: I IV

*Look around you, all you see are sympathetic eyes. Stroll around the grounds until you feel at home*

E A D Bm F# E7  
VIIb IIIb VIb IVm I VIIb

*And here's to you, Mrs. Robinson, Jesus loves you more than you will know, wow, wow, wow.*

A F#m A F#m D E7  
AM (RIM): I VI I VI IV V

*God bless you please, Mrs. Robinson, heaven holds a place for those who pray.*

A F#m A F#m D  
AM (RIM): I VI I VI IV

*hey hey hey, hey hey hey*

Bm F#  
AM: II VIM  
F#M(IMR de AM.): I

#### IMAGEN 5.

«Mrs Robinson» (Simon & Garfunkel, *Bookends*, 1968)

En «Mrs Robinson» la estrofa se inicia en F# mayor mixolidio con armonía de blues, el registro armónico nos acerca al concepto de *Mediant mixture* de Temperley, Ren y Duan (2017) de armonía rock que utiliza acordes mayores: IM, IIIb, IVm, VIb y VIIb. El estribillo se aleja del registro armónico del blues y es más funcional, está claramente en A, y solo en la última nota de la melodía (la#) vuelve al F#M original. Si consideramos a F# como el tono principal de la canción, no sería un caso de IMR sino de RIM, el F# M del principio de la estrofa presenta un intercambio modal a acordes de F#m que facilitan el estribillo en A, Relativo del Intercambio Modal. De todas formas, el final del estribillo nos remite a una sonoridad de IMR con la sorpresa de esa nueva (o vieja) tónica.

**Something** (Lennon-McCartney, *Abbey Road*, 1969)

*You're asking me will my love grow I don't know, I don't know*

F Eb G A C#/G# F#m A/E D G D A  
CM: IV IIIb VII VIM  
AM(IMR): I III VI I IV VIIb IV I

*You stick around now it may show I don't know, I don't know*

A C#/G# F#m A/E D G D C  
I III VI I IV VIIb IV IIIb  
CM (Rel. del Int. Modal): I

#### IMAGEN 6.

«Something» (Lennon-McCartney, *Abbey Road*, 1969)

Aquí sí encontramos un claro ejemplo de IMR en la tonalidad de la sección B. Esta modulación ocurre la segunda vez que suena la estrofa al reemplazar solamente la nota y el acorde final. La sorpresa de este repentino cambio de tónica se ve potenciada porque el antepenúltimo acorde (Eb: IIIb de C) está muy lejano de la tonalidad de llegada, AM (se presenta un paralelismo de acordes M a 1 tono de distancia: F–Eb–G–A). La sección B en AM regresa a la estrofa y a su tono original con el mismo recurso utilizado antes, un cambio justo al final de la repetición. La misma frase final «*I don't now*» que la primera vez concluye en la nueva tónica AM, la segunda vez presenta un reemplazo del acorde final (A por C) que sirve para volver al tono original. Y aunque el enlace G D C no sea una sucesión efectiva para modular, el recuerdo de la tónica anterior y el inicio del solo sobre la misma armonía de la estrofa alcanzan para reinstalar CM como centro.

#### 4.1.2. Entre frases de una misma sección

##### Dejaste ver tu corazón (Fito Páez, *La la la*, 1986)

<i>Y así, tan solo así dejaste ver tu corazón,</i>				<i>tus huesos,</i>		
Gmaj7	F#m5b/7	B7/13	Emaj9	F#m7	G#m7	Amaj7
GM: I	II/VI	V/VI	VIM			
		EM (IMR): I	II	III	IV	
	<i>cansado.</i>		<i>Cansado de este mundo.</i>		<i>Y así..</i>	
Emaj9	F#m9	G#m7	C#7/9b/5b	F#m9	Am9	D11/13 Gmaj7
EM: I	II	III	V/II	II	IVm	VIIb
			GM (RIM de E)	II	V	I

#### IMAGEN 7.

##### «Dejaste ver tu corazón» (Fito Páez, *La la la*, 1986)

El estribillo se inicia con una armonía muy utilizada por Fito Páez: I–II/VI–V/VI, con la diferencia de que la resolución en el VIM inaugura una sección en E Mayor: IMR. Este fenómeno de transformación acompaña la frase «tu corazón», como si tratara de expresar el momento en que la persona a la que le habla el narrador nos abriera un mundo interior que no imaginábamos. Sobre el final del estribillo, en la última palabra «mundo» y con notas comunes a ambas tonalidades (mi fa#) aparece un II V que permite regresar (cuando parecía que ya no quedaba tiempo) a la primera tónica G mayor.

**Septembro** (Iván Lins, *Novo tempo*, 1980)

IMAGEN 8.  
«Setembro» (Iván Lins, *Novo tempo*, 1980)

Al igual que en «Dejaste ver tu corazón», en «Setembro», también el IMR aparece por vías funcionales, como cambio de modo de un VI grado luego de un II–V previo. Pero en este caso, esto va acompañado por un proceso secuencial de la melodía, que se percibe como una reexposición melódica y armónica en una tonalidad una 3ra menor por debajo. Este procedimiento se repite 4 veces, hasta retornar a la tonalidad original. La modulación —habilitada por la construcción melódica que hace que suene fluida— es el motor del discurso.

**La luz de la manzana** (L. A. Spinetta, *Tester de violencia*, 1988)

*Sé que estoy vivo y vuelo en reposo bebiendo la linfa de la soledad,*  
 Dmaj7 Gdism/D Dmaj7 Gdism/D Dmaj7 Gdism/D Dmaj7 Gdism/D  
 DM: I V f. omit. I V f. omit. I V f. omit. I V f. omit.: V/VI f. omit.  
 Pedal de I-----

*mientras el mundo todo se va hundiendo, ya no deseo esta cruz de lactal,*  
 Bmaj7 Gdism/B Bmaj7 Gdism/B Bmaj7 Gdism/B Bmaj7 Gdism/B  
 BM(IMR): I V f. omit. I V f. omit. I V f. omit. I V f. omit.: V/VI f. omit.  
 Pedal de I-----

*Selva de Montecristo, todos en un mismo riesgo, hoy se conmemora el año momia,*  
 Abmaj7 Abm6 Abmaj7 Abmmaj7 Abmaj7 Abm Bbm7 Cm7  
 Ab(IMR): I Im I Im I Im II III

IMAGEN 9.  
«La luz de la manzana» (L. A. Spinetta, *Tester de violencia*, 1988)

En esta canción también el IMR se presenta como llave para repetir la misma frase transportada un tono y medio más grave. A diferencia de «Setembro», aquí la funcionalidad está más oculta: el acorde de tónica alterna con un acorde disminuido sobre pedal de tónica. El acorde disminuido puede interpretarse como dominante con fundamental omitida de cuatro centros diferentes (un uso ampliado que inauguró Richard Wagner). En este caso, funciona como V dentro de cada frase y como V/VI al final, resolviendo en un VI grado que cambia a modo M (IMR). Este procedimiento se repite dos veces, llevando la parte final de la sección a una tónica a un tritono de distancia del tono inicial.

**Dindi** (Tom Jobim, versión de Flora Purim, *Butterfly dreams*, 1973)

<i>Céu, tão grande é o céu e bandos de nuvens que passam ligeiras</i>			
Cmaj7	Bbmaj	Cmaj7	Bbmaj
CM: I	VIIb	I	VIIb
 <i>Pra onde elas vão, ah, eu não sei, não sei</i>			
Amaj7	F#m7	Bm9	E7b9/13
AM (IMR): I	VI	II	V
 <i>E o vento que fala das folhas contando as histórias que são de ninguém</i>			
Cmaj7	Bbmaj	Cmaj7	Bbmaj
CM: I	VIIb	I	VIIb
 <i>Mas que são minhas e de você também</i>			
Amaj7	F#m7	Bm9	E7b9/13
AM (IMR): I	VI	II	V
 <i>Ah, Dindi...</i>			
Cmaj7	C11		

IMAGEN 10.

«Dindi» (Tom Jobim, versión de Flora Purim, *Butterfly dreams*, 1973)

En «Dindi» la segunda mitad de la estrofa comienza sin preparación en el IMR (AM) y termina en el V grado de este nuevo centro (E7). Sin ninguna transición, el tono principal (CM) regresa tanto en la repetición de la estrofa como en el inicio del estribillo. Observamos aquí, que la funcionalidad sigue operando dentro de cada centro, pero no se utiliza para cambiar de uno a otro. Hay una autonomía y alternancia directa entre los centros relacionados, y no entre secciones diferentes (lo que sería más habitual) sino entre frases de una misma sección.

**Até o fim** (Marcos Valle- versión de Emilio Santiago, *De um jeito diferente*, 2007)

<i>Você pode até gostar de mim.</i>				<i>Só que por você eu vou até o fim.</i>			
C6/9	Bm9	E7/13b	Gm9	C13	E/F	F6/9	
CM: I	II/VI	V/VI	II/IV	V/IV	V/VI+IV	IV	
 <i>Mas a coisa toda pega quando seu amor me nega e já não se entrega tanto assim</i>							
Amaj9	A13	Dmaj9	G13	Cmaj9	Bm9	E7/13b	
AM(IMR): I	V/IV	IV	VIIb	IIIb	II	V	
			CM(RIM): I		II/VI	V/VI	

IMAGEN 11.

«Até o fim» (Marcos Valle- versión de Emilio Santiago, *De um jeito diferente*, 2007)

En «Até o fim» la estrofa se divide entre mitades entre C y el intercambio modal del relativo A. Pero a diferencia de Dindi, hay aquí además, una alusión o presencia cruzada de centros: en la sección inicial en CM aparece el II V de A sin resolver y esta dominante se vuelve a aludir en el acorde E/F. En la segunda mitad ocurre un proceso inverso: poco después de establecerse AM (IMR) como nuevo centro se produce un VI de C que, por su ubicación en la forma parece un IIIb de A y no la vuelta al tono original. Todos estos recursos generan una sensación de equilibrio y coexistencia entre ambos centros.

### 4.1.3. En acordes aislados

En estos ejemplos, aparece inserto un acorde no diatónico que no se explica como dominante secundaria ni intercambio modal, sino que remite a la diatonía del IMR. A diferencia de los casos anteriores, aquí no llega a percibirse una modulación ni una región tonal (salvo en las ocasiones en que el I del IMR al inicio o al final de la frase logre modular). Lo que se percibe, generalmente, es la inclusión de un acorde sin interpretación funcional, con un color modal referido a una escala lejana. No hace falta que este acorde sea el I del IMR, puede ser un grado de reemplazo, por lo general el R o el M del IMR, que también aportan las alteraciones de esa nueva diatonía.

Por ejemplo, si la tonalidad original es CM, el IMR es AM (maj7 para asegurarse de que no se perciba como una dominante secundaria V/II). Las alteraciones que se refieren a AM son los tres sostenidos que la diferencian de la escala de CM, o sea fa#, sol# y do#, pero sobre todo este último no puede faltar porque es la 3ra. que concreta el cambio de modo. Tanto el I grado como el VI-R: F#m7, y el III-M: C#m7, aportan dos de esas tres notas. El IV Dmaj7 también aporta dos notas, pero es un poco menos claro porque puede referirse a una tónica DM en vez de AM.

Por otro lado, si la tonalidad original es Cm, el IMR es Ebm. Las alteraciones que aporta esta nueva escala son: solb, reb y dob (esta última si es Eb eólico). Los acordes que pueden funcionar como reemplazos son nuevamente, el R y el M de Ebm o sea: Gbmaj7 y Cbmaj7. Abm7 también puede referirse a este centro, porque su otra interpretación (como I de un centro Abm o sea IM de la M) es más lejana y la percepción tiende a priorizar la interpretación más simple.

#### Ya no puedo dar sombra (L. A. Spinetta, *Fuego gris*, 1994)

	Yularirirara	la	lalala	lalala	lirala	lalalala
Eadd9	A7/11+ G#m7	C#maj7	Amaj9/C#	G#m7	F#m7	Eadd9 Amaj7 Eadd9
I	Vsust/III III	I de C#M(IMR)	IV o VI	III	II	I IV I

#### IMAGEN 12.

«Yo no puedo dar sombra» (L. A. Spinetta, *Fuego gris*, 1994)

Esta canción presenta una alternancia entre EM y m en la estrofa e incluso un IMR del m al que nos referiremos más adelante. La primera frase cantada-tarareada del estribillo culmina en una nota aguda con un VI mayorizado (IMR) sin preparación previa, lo que lo jerarquiza aún más. Es un alejamiento poderoso y fugaz, ya que en el acorde siguiente se vuelve a la diatonía de C#m-EM.

#### La música y la palabra (Juan Quintero y Aca Seca, *Avenida*, 2007)

<i>En la música florece lo que la palabra nombra, se va haciendo sentimiento en corcheas y redondas</i>			
Gmaj7/6	G#m7	A7	Fadd9 C/E Eb+ C/E Eb+ G/D
GM: I	III de EM(IMR)	V/V	VIIb IV VIIb IV VIIb I

#### IMAGEN 13.

«La música y la palabra» (Juan Quintero y Aca Seca, *Avenida*, 2007)

En un contexto de melodía folklórica usualmente acompañada por acordes pilares aparece una rearmonización muy inesperada y original: el III grado del IMR. Es un acorde menor cuya fundamental está un semitono por encima de la tónica y por lo tanto comparte la 3ra. con esta. Este elemento en común

permite insertarlo en el discurso, repitiendo un motivo melódico que modifica otras notas pero conserva esa 3ra común.

**Ruido de magia** (L. A. Spinetta, *El jardín de los presentes*, 1976)

Puente instrumental: Amaj7 A#m7 Dmaj7 Fmaj9  
 AM: I IV VIb  
 F#M(IMR): III

IMAGEN 14.

«Ruido de magia» (L. A. Spinetta, *El jardín de los presentes*, 1976)

En el puente instrumental, en un contexto de AM, aparece un A#m7 que cumple la misma función que el acorde analizado en «La música y la palabra», es un III del IMR, que nos remite a una diatonía a tres 5tas ascendentes de distancia. Este pasaje se repite dos veces, y lo interesante es que en relación con el Fmaj7, VIb de A, el A#m7 es el IVm, con lo cual se alude a otra interpretación (hacia los b) del mismo acorde y se esboza una armonía por 3ras M al estilo de Coltrane Changes: Bb–D–F.

4.2. IMR en modo menor

4.2.1. Entre secciones

**Cerca de la Revolución** (Charly García, *Piano Bar*, 1984)

*¿Por qué no cambias como el sol?*

Riff 1 Power chords: E G A G E E G A G E  
 Em: I III IV III I I III IV III I

*¿Por qué eres tan distante? ¿Por qué no cambias como el sol?*

Em7/ G Am9 C#7 D6  
 I IVm (V/II) VII

*Me siento solo y confundido a la vez. los analistas no podrán entender.*

Riff 2 Power chords: G F (Bb) C D (Bb A) G F (Bb) C D (Bb A)  
 Gm(IMR): I VII IV Vm I VII IV Vm

*Ya no sé bien que decir, ya no sé más que hacer. Todo el mundo loco y yo sin poderte ver.*

G F (Bb) C D (Bb A) G F (Bb) C D (Bb A)  
 Gm(IMR): I VII IV Vm I VII IV Vm

*Pero si insisto, yo sé muy bien que conseguiré.*

Am7 Bbomit3add9 Riff 1 Power chords: G Bb C Bb G Bb C Bb  
 Gm(IMR): II III I III IV III I III IV III  
 Em: (IVm?)

IMAGEN 15.

«Cerca de la revolución» (Charly García, *Piano Bar*, 1984)

La sección B de «Cerca de la revolución» cambia sin preparación al IMR. Aquí se percibe claramente un ascenso de 3ra m en un contexto rockero que combina *riffs* pentatónicos y *powerchords*<sup>[7]</sup> con acordes con extensiones (Am9) y un acorde de color con función indefinida (el Db7, que al aparecer remite a un V/II de EM pero que se resuelve como un acorde de apoyatura al VII grado, D6). El estribillo («Pero si insisto») elige un acorde ambiguo–bisagra entre ambas tonalidades, el Am7. La aparición de ese acorde parece preanunciar un regreso a Em pero, el estribillo continúa en el Gm de la sección B anterior, aunque retomando el riff que se

hacia en la sección A sobre Em. Tenemos aquí una alternancia seccional entre dos centros menores a distancia de IMR con ciertos elementos compartidos.<sup>[8]</sup>

**Pétalo de sal** (Fito Páez, *El amor después del amor*, 1992)

	<i>Y decirte que te extraño</i>	<i>y voy a verte</i>	<i>feliz</i>				
Am7	D11/13 D7	G7	Fm7	Ebmaj7	Fm7	Cm7	
Am: I	IVM	VII					
		C(R): V	IVm				
		EbM (RIMR)	II	I	II	VI	

IMAGEN 16.

«Pétalo de sal» (Fito Páez, *El amor después del amor*, 1992)

Después de dos secciones completas en EbM, en «Pétalo de sal», el final sobre el V grado se resuelve por sustitución tritonal en un Am que inicia una sección en un Am con cierta ambigüedad con CM. La modulación en esta tercera sección es al relativo del intercambio modal del relativo (RIMR). Es una relación un poco más lejana pero igual en 5tas de distancia. A diferencia de la introducción abrupta de este nuevo centro, el regreso es más suave, sobre la misma frase que terminaría en C aparece un Fm, intercambio modal de C que permite regresar al Eb original.

4.2.2. *Entre frases*

**Vida** (Chico Buarque, *Vida*, 1980)

	<i>Vida, minha vida</i>	<i>olha o que é</i>	<i>que eu fiz.</i>	<i>Deixei a fatia mais doce da vida</i>				
Am/E	F7	Cmaj7	Cm6	Cm7	Cm6	Cm6b	Cm6	
Am: I	VI	III	Cm(IMR): I	I	I	I	I	I
	<i>Na mesa dos homens de vida vazia.</i>	<i>Mas, vida, ali, quem sabe, eu fui feliz</i>						
Dm7/A	E7/G#	Am11	F7/A	C/E	B7/D#	Bm11	E7/D	
Am: IV	V	I	VI	III	V/V	II	V	

IMAGEN 17.

«Vida» (Chico Buarque, *Vida*, 1980)

En esta canción, la nota final de la primera frase («*fiz*») inaugura una zona de IMR que abarca la tercera y cuarta frase de la estrofa sobre un acorde que dura cuatro compases. Esta región tonal está inserta sin preparación ni resolución, se establece armónicamente por la larga duración del acorde de Cm, que solo modifica sus notas agregadas (7ma, 6ta M y 6ta m) mientras la melodía se desarrolla. Es esta melodía fluida y bien construida la que hábilmente nos lleva de Am a Cm y de vuelta a Am en un discurso continuo.

4.2.3. *En acordes aislados*

Análogamente a lo que ocurre en el IMR, en estos casos, la introducción de un acorde de IMR no significa modulación ni región tonal, sino solamente la referencia a una diatonía a tres 5tas descendentes de distancia.

En contextos funcionales podemos observar la aparición del IMR en su mínima expresión cuando en una cadencia sobre el III grado, el II/III, IV/III o VI/III previos al V/III ya presentan algún grado de intercambio modal (la 6ta m del tono de resolución).

Ej. en Am:

Dsemi	G7	C	Fm7	G7	C	Ab	G7	C
II/III <sub>m</sub>	V/III	III	IV/III <sub>m</sub>	V/III	III	VI/III <sub>m</sub>	V/III	III
(IMR)			(IMR)			(IMR)		

**Hoy mi deber** (Silvio Rodríguez, *Unicornio*, 1982)

<i>Hoy mi deber era, cantarle a la patria,</i>	<i>alzar la bandera,</i>	<i>sumarme a la plaza.</i>
Am	Ab	C/G
I	VI de Cm (IMR)	III
		IVM

IMAGEN 18.

«Hoy mi deber» (Silvio Rodríguez, *Unicornio*, 1982)

Aquí podemos observar un IMR en un contexto bastante funcional. Aunque el Ab no es previo a un V/III, la resolución en C lo introduce en una región tonal del relativo y por lo tanto con una relación más indirecta con la tonalidad principal Am (el movimiento es –IMR–R–T).

En las canciones de Spinetta, a diferencia del ejemplo anterior, los acordes de IMR aparecen yuxtapuestos sin preparación ni resolución ni intermediación del relativo, contrastando con el eólico del tono principal. Como se refieren a una diatonía a tres 5tas descendentes de distancia, su color puede relacionarse a una intensificación del intercambio modal con el frigio y con el locrio (movimiento hacia los b, oscurecimiento del color modal).

**Extiéndete una vez más** (L. A. Spinetta, *Los ojos*, 1999)

<i>Ya no sé</i>	<i>dónde fue,</i>	<i>con su luz</i>	<i>tu verdad.</i>
Fmaj7/A	Abmaj7/C	Fmaj7/A	Cmaj9
Am: I + VI	I + VI de Cm (IMR)	I + VI	III
<i>Avanzar</i>	<i>y no avanzar,</i>	<i>que loco remolino.</i>	
Fmaj7/A	Abmaj7/C	D9	G11 G9
I + VI	I + VI de Cm (IMR)	IVM	VII
		CM(R) V/V	V

IMAGEN 19.

«Extiéndete una vez más» (L. A. Spinetta, *Los ojos*, 1999)

En esta canción la relación de IMR se presenta desde el segundo acorde, que transporta el acorde inicial una 3ra m más aguda. Este acorde de IMR es un sello del lenguaje de L. A. Spinetta, un acorde ambiguo que puede funcionar como acorde menor con 6m. agregada o como acorde mayor con maj7 o maj9 con la 3ra en el bajo.

**No te busques en el umbral** (L. A. Spinetta, *Los niños que escriben en el cielo*, 1981)

*No te busques más en el umbral*  
 Cmaj7 Dm9 Abmaj9/C  
 Am: III IV I + VI de Cm(IMR)

*para que sepan la forma de tu alma y que siga la melodía.*  
 Abmaj9/C Fmaj7 Am9 Dm7  
 Am: I + VI de Cm(IMR) VI I IVm

IMAGEN 20.

«No te busques más en el umbral» (L. A. Spinetta, *Los niños que escriben en el cielo*, 1981)

Aquí, tanto en la estrofa como en el estribillo aparecen intercalados acorde de IMR, hasta el punto de que se siente que en ambas secciones el discurso podría concluir tanto en un centro como en el otro. En este equilibrio media el relativo, que aparece como resolución, cerca del final de la estrofa y como acorde inicial del estribillo.

**La bengala perdida** (L. A. Spinetta, *Tester de violencia*, 1988)

*Tu jeep no arranca más, ni siquiera un milagro lo haría salir, del barro no volverá.*  
 Am11 G#m5b/6b Ebmaj7/G Cm7 Fm9 Bb11 Abmaj9/11+ Abadd9/C Bbadd9/D  
 Am: I V  
 EbM(RIMR): V? I VI II V IV IV V

*Adentro queda un cuerpo, la bengala perdida se le posó, allí donde se dice gol.*  
 Am11 G#m5b/6b Ebmaj7/G Cm7 Fm9 Bb11 Abmaj9/11+ Abadd9/C Bbadd9/D  
 Am: I V  
 Eb (RIMR): V? I VI II V IV IV V

*Dejaron todo bajo el vendaval y huyendo en el lodo no se supo más.*  
 Cm11 Bbm/11 Abmaj7/13 Dbmaj7  
 EbM(RIMR): VI  
 Cm(IMR): I VIIIm VI IIb

IMAGEN 21.

«La bengala perdida» (L. A. Spinetta, *Tester de violencia*, 1988)

En este fragmento de «La bengala perdida» observamos una muy original modulación desde la tónica inicial, Am, a Cm en la mayor parte de la estrofa. El segundo acorde funciona como bisagra para una modulación muy sutil: es un G# dism con 6b que interpretado desde Am funciona como V con fundamental omitida pero resuelve como si fuera un V de EbM, un ejemplo de las resoluciones múltiples de un acorde disminuido.

**Yo no puedo dar sombra** (L. A. Spinetta, *Fuego gris*, 1994)

<i>Sepan:</i>			<i>yo no puedo dar sombra,</i>	<i>paredes enteras esperan lo mio.</i>		
Eadd9	Amaj7	Badd 4	Em9	Bbmaj7/11+/D	C#m7	Cmaj7
EM: I	IV	V	Im(IM)		VI	Vlb
			Em (IM): I	III del IMR (Gm)	VI del M (IM)	VI

## IMAGEN 22.

«Yo no puedo dar sombra» (L. A. Spinetta, *Fuego gris*, 1994)

Esta es la única canción de Spinetta que presenta tanto el IMR del M como el IMR del m. El IMR del M ya lo analizamos en la sección precedente. El IMR del m se utiliza dentro de una sección que se inicia en modo M: luego de un I IV V muy funcional, el cuarto acorde ya es de IM y el quinto, IMR. En este caso se percibe claramente como este recurso funciona como alejamiento (aquí muy veloz) hacia las 5tas descendentes.

Como señalamos anteriormente, el IMR en modo m es un recurso armónico recurrente en la obra spinetteana. Además de las canciones analizadas en este artículo, lo encontramos también en «Cantata de puente amarillos», «Es la medianoche» y «El anillo del capitán Beto», entre otras.

## 5. CONCLUSIONES

A partir de la comparación de las distintas aplicaciones de este recurso podemos sintetizar que:

1. El IMR es un tipo particular de relación de 3ras. que habilita
  - modulaciones a tónicas lejanas o
  - una expansión del campo tonal con acordes y sonoridades propias.
2. El IMR del M y el IMR del m se utilizan de manera diferente.
  - El IMR del M se presenta en contextos funcionales como una modulación potencialmente estable de un VI–R mayorizado. Esta modulación puede abarcar una sección completa, una parte de esta o ser casi momentánea. En algunos discursos puede presentarse una equivalencia entre un centro M y su IMR, con la posibilidad de balancearse o alternar entre ambos. La aplicación funcional del IMR del M la hallamos en diversos autores de música popular y muy poco en L. A. Spinetta. Por otro lado, el IMR en acordes aislados y sin modulación, como color modal, parece más habitual en Spinetta que en otros compositores.
  - El IMR del m a diferencia de su homónimo del Mayor, no se presenta como una modulación tan estable como el tono de partida. Su uso en contextos funcionales aparece en grado mínimo, como un desarrollo de la zona del relativo (RIM). Por otra parte, su aplicación más clara y potente está vinculada a un color armónico más «oscuro» en contextos no funcionales. Lo encontramos en secciones o frases en algunos autores, pero solo Spinetta lo usa con frecuencia en acordes aislados, convirtiéndolo en una marca estética personal.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Berti, Eduardo (1993). *Spinetta: crónica e iluminaciones*. Planeta.

- Colli, Aníbal (2019). Recursos Spinetteanos. *7º Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular*.
- De Clercq, Trevor (2021). The logic of the Six-Based Minor for Harmonic Analyses of Popular Music. *Music Theory Online* Vol. 27, N° 4.
- De la Motte, Diether (1998). *Armonía*. Idea Books.
- Diez, Juan Carlos (2006). *Martropía*. Aguilar.
- Everett, Walter (2004). Making Sense of Rock's Tonal Systems. *Music Theory Online* Vol.10, N°4.
- Grinberg, Miguel (2015). *Una vida hermosa*. Atlántida.
- Gasparini, Sandra (Comp.) (2016). *Iniciado del alba. Seis ensayos y un epílogo sobre Luis Alberto Spinetta*. Añosluz Editora
- Madoery, Diego (2021). *Charly y la Máquina de hacer Música. Un viaje por el estilo musical de Charly García (1972–1996)*. Gourmet Musical Ediciones.
- Miller, Ron (1992). *Modal Jazz Composition & Harmony*. Germany: Advance Music.
- Schoenberg, Arnold. y Stein, Leonard (1969). *Structural Functions of Harmony*. Norton library

## NOTAS

- [1] Entre estas publicaciones se destacan *Spinetta: crónica e iluminaciones*, de Eduardo Berti (1993); *Martropía*, de Juan Carlos Diez (2006); *Una vida hermosa*, de Miguel Grinberg (2015) e *Iniciado del alba*, de Sandra Gasparini, comp. (2016).
- [2] «Submediant mayor (SM) and mediant mayor (M) are related to sm an m respectively on the basis of the interchangeability of mayor and minor. This is and indirect but very close relation...The relation of the flat sumediant (bSM) and flat mediant mayor (bM) Is indirect, based on the relationship of t to T and sd to SD» (Schoenberg, 1969, p.57)
- [3] «Interchangeability of major and minor also includes bsm because of bSM, and bm, because of bM» (p. 61) Todas las traducciones son nuestras.
- [4] «The shifting of the semitones from right to left increases the amount of darkness. The increase of darkness is a realization of the effects of alteration by “flatting”» (p. 28).
- [5] «The successive use of too many harmonies derived from sd can obscure the tonality» (p.54).
- [6] En: The logic of the Six-Based Minor for Harmonic Analyses of Popular Music, Trevor De Clercq (2021) expone este concepto como *double.tonic*.
- [7] Walter Everett (2004) identifica como una de las seis categorías armónicas del rock, la construcción de *power-chords* (fund y 5ta solamente) o tríadas sobre las notas de la pentatónica menor: «Triad-doubled or power-chord minor-pentatonic systems unique to rock styles: I-bIII-IV-V-bVII. Common-practice harmonic and even voice-leading behaviors often irrelevant on the surface» .
- [8] Para cualquier análisis sobre la obra de Charly García es imprescindible tomar en cuenta al trabajo más profundo y abarcador sobre su obra hasta la fecha: *Charly y la Máquina de hacer Música* de Diego Madoery (2021)

## El «tango–Drácula» del siglo XXI: Julián Peralta y la bisagra generacional entre tradición y modernidad



*The «Dracula–tango» of the 21st century: Julián Peralta and the generational hinge between tradition and modernity*

Martin Vidal, Paloma Nicole

Paloma Nicole Martin Vidal \*

palomamv44@gmail.com

Universidad Alberto Hurtado, Chile

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 25, e0057, 2024

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 23 Abril 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454961004/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0057>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** Este artículo consiste en un breve estudio acerca del músico de tango argentino Julián Peralta, desde un punto de vista mixto que plantea un análisis musical e histórico. Se establece una caracterización de su estilo y trayectoria para proponer la relevancia de esta figura como una bisagra de doble dimensión: por una parte, de tipo histórica, pues se situaría en el eje de un nuevo ciclo de resurgimiento de este género, como protagonista de una «generación decisiva»; por otra, de tipo estético, ya que Peralta ha desplegado un estilo musical propio, mediante creaciones influyentes en la escena del tango contemporáneo del siglo XXI. Su sello sonoro es particularmente sombrío, lo que en algún momento condujo a ser considerado bajo el epíteto de «tango–Drácula» en algún intercambio de palabras entre músicos. Esta investigación recoge ese concepto para articular —hermenéuticamente— la organización de este caso de estudio, rescatando la combinación simbólica de elementos pertenecientes tanto a la tradición como a la modernidad del tango.

**Palabras clave:** Julián Peralta, teoría de las generaciones, tango argentino del siglo XXI.

**Abstract:** *This article consists of a brief study of the Argentine tango musician Julián Peralta from a mixed point of view that presents a musical and historical analysis. A characterization of his style and career is settling to propose the relevance of this figure as a double-dimensional hinge: on the one hand, of a historical nature, since he would be placed at the axis of a new cycle of resurgence of this genre, as the protagonist of a «decisive generation»; on the other hand, of an aesthetic nature, since Peralta has developed his musical style, through influential creations in the contemporary tango scene of the 21st century. His sound signature is particularly gloomy, which in a moment led to him being considered under the epithet of «Dracula–tango» in some exchange of words between musicians. This research picked up this concept to articulate —hermeneutically— the organization of this case study, rescuing the symbolic combination of elements that belong to the tradition and the modernity of tango.*

**Keywords:** Julián Peralta, theory of generations, 21st Century Argentinian tango.

## INTRODUCCIÓN

El músico argentino Julián Peralta es una figura central en el tango actual rioplatense.<sup>[1]</sup> Durante los primeros años como integrante y fundador de la Orquesta Típica Fernández Fierro a fines de los 90, y a principios de los 2000 con la formación del sexteto Astillero, ha marcado una ruta de estilo particular con gestualidades musicales que se distinguen por su carácter umbrío, inquietante, y abrumador. Más adelante, la orquesta típica que lleva su nombre expandió estos elementos a un formato más tradicional en el aspecto formal, a través de arreglos de canciones y nuevos tangos creados en las últimas dos décadas, con una impronta de mayor cercanía hacia las audiencias habituales del tango-canción. Sin embargo, la escucha atenta de estas grabaciones permite apreciar un hilo conductor en el modo de plantear los recursos musicales de estos tangos, bajo un prisma sonoro que delata el temple emotivo de agitación, desazón y depresión que caracteriza a las sociedades del presente milenio: una suerte de «tango-Drácula», como menciona el mismo Peralta.

Por otra parte, el quehacer musical activo de este músico reflejaría un asunto fundamental en el devenir generacional que dio inicio a la llamada «nueva época de oro» del tango argentino. Desde el punto de vista de la teoría de las generaciones (Marías, 1949, Jaeger, 1985, Strauss y Howe, 1991 y 1997, Martin, 2008, Flores-Fernández *et al*, 2020), existen personas clave que son capaces de impulsar los sistemas de ciclos en el acontecer histórico, que responden —a su vez— a determinados patrones vitales que interactúan con sus propios contextos sociales. En este sentido, Peralta protagoniza una generación decisiva: aquella que marca el resurgimiento del tango, desde fines de los 80 hasta nuestros días.

En este artículo se analizarán algunas obras de los principales proyectos musicales que lidera Julián Peralta, con el fin de caracterizar su factura estética «draculesca», para definir el aporte artístico de esta música al desarrollo del tango contemporáneo, a partir de la combinación de elementos que pertenecen tanto a la tradición como a la modernidad del tango. La intención es dar explicación a este fenómeno creativo, mediante la hipótesis que plantea a Peralta como epónimo del primer eslabón cíclico de «innovación colectiva»: un nuevo comienzo para la historia del tango que avanza hacia un futuro fértil en creación y trascendencia en la música popular.

### 1. JULIÁN PERALTA: EL DESARROLLO DE UN MÚSICO TANGUERO

Pianista, compositor, arreglador, director y experimentado docente, Julián Peralta ha emergido dentro de la escena musical contemporánea del tango argentino como una pieza esencial en el engranaje tanguero, desde una perspectiva tanto histórica como estilística. Su formación musical comenzó en su adolescencia y pasados los veinte años de edad inició estudios sobre tango, en una época donde fue necesario reconstruir las tradiciones de las clásicas prácticas musicales, cuando ya se había perdido mayoritariamente la transmisión oral del género. Para el estallido social del 2001 en la Argentina, Peralta era protagonista de la explosión del movimiento de «La Máquina Tanguera» en Buenos Aires, donde numerosas orquestas típicas de jóvenes músicos/as daban comienzo a una nueva etapa: la del resurgimiento del tango en el siglo XXI.

---

## NOTAS DE AUTOR

\* Musicóloga y docente de la Universidad Alberto Hurtado (Santiago de Chile). Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Magister en Artes mención Musicología (Universidad de Chile), Título de Profesora Especializada en Teoría General de la Música y Licenciada en Artes mención en Teoría de la Música (Universidad de Chile). Como docente universitaria, ha dictado clases sobre lenguaje, teoría, investigación, historia y análisis musical. Perteneció a varias asociaciones internacionales de musicología. Es integrante fundadora del colectivo MÚSICAS Y GÉNERO-Grupo de Estudios Latinoamericanos (MyGLA). Ha participado en congresos, conferencias y publicaciones musicológicas en Chile y el extranjero. Sus investigaciones musicológicas han abordado estudios de género, tango instrumental rioplatense de la «época de oro» y tango contemporáneo.

Entre los años 2001 y 2005, estuvo a cargo de la dirección musical —y autor de la mayoría de los arreglos— de la Orquesta Típica Fernández Fierro, donde ensayó sus primeros pasos compositivos en el tango. Juntos grabaron los discos en estudio *Envasado en origen* (2001), y *Destrucción masiva* (2003), dos producciones que reúnen arreglos de tangos tradicionales en clave puglieseana y un total de cinco composiciones de Peralta (de esta época es el tango instrumental «Mal Arreado», del cual nos referiremos más adelante en este trabajo). Hacia el año 2005, Peralta decide retirarse de la orquesta para formar una agrupación propia: el sexteto de tango Astillero. Allí ha desplegado hasta la actualidad toda su impronta creativa, con composiciones mayoritariamente instrumentales (cerca de cuarenta obras) —las que cubren gran parte de los tangos presentes en los discos de esta agrupación—. Las producciones discográficas de Astillero son:<sup>[2]</sup> *Tango de ruptura* (2006), *Sin descanso en Bratislava* (2009), *Soundtrack Buenos Aires* (2013)<sup>[3]</sup> —con orquesta de cuerdas—, *Quilombo* (2017), *Arcadia* (2020) —un EP con seis tangos cantados— y, finalmente, *Noche random* (2023–2024).<sup>[4]</sup>

Paralelamente, la formación de la Orquesta Típica Julián Peralta el año 2012 inauguró una importante propuesta artística en el tango contemporáneo: el registro de tangos cantados con versiones de los nuevos clásicos del siglo XXI. En una cuidadosa metodología de trabajo creativo, Peralta produjo dos discos con esta formación, con el propósito de antologizar canciones de los tiempos actuales (varias de ellas tangos), y aportar a la tradición del género del tango canción interpretado con orquesta típica. A partir de estas producciones discográficas circulará la denominación de «Nueva Época de Oro» del tango, leyenda situada en alguna solapa de los discos en formato CD de la serie «De puerto». El primer álbum contiene dos composiciones propias y el segundo (2017) aumenta a seis —la mitad de los tracks—, lo que revela una mayor confianza en el ámbito compositivo del tango canción con orquesta típica.

Mediante este vasto repertorio (ver imagen 1), Peralta ha logrado desplegar rasgos musicales que conectan a la tradición y a la modernidad del género, en un punto estilístico intermedio. Sus composiciones se han difundido mundialmente en el ámbito tanguero, gracias a la proliferación de nuevas agrupaciones, orquestas escuela y workshops dedicados al género en Europa y Estados Unidos. A la vez, se trata de creaciones que han ejercido influencia directa de la estilística peraltiana sobre otros proyectos musicales de la escena del tango contemporáneo.<sup>[5]</sup>

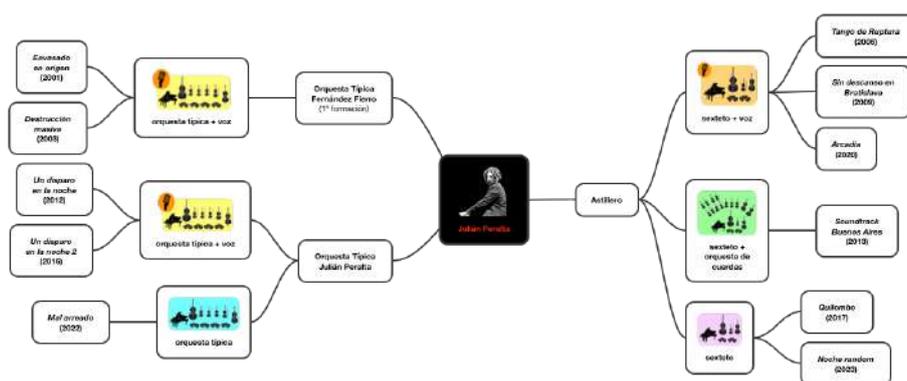


IMAGEN 1.

Mapa conceptual. Producción y discografía general de Julián Peralta.

A continuación, se revisarán algunas breves consideraciones teórico–metodológicas sobre las generaciones de músicos en la historia del tango, con el objetivo de proponer un análisis cíclico acerca de la cronología, evolución y proyección de este género musical, en diálogo con el espacio —y la factura artística— que ocuparía Julián Peralta en esta amplitud general.

## 2. PERALTA COMO BISAGRA GENERACIONAL EN LA HISTORIA DEL TANGO

Uno de los fundamentos de este artículo se construye sobre la hipótesis que plantea a la figura de Julián Peralta como un punto de unión o bisagra entre dos grandes eras en la historia del tango. Esta argumentación es posible mediante la construcción de un ordenamiento estructurado de los grupos de personas que participaron en ella, para determinar posteriormente el rol que cada integrante ejerció en el desarrollo de este género musical. En este caso, se propone la metodología de trabajo que despliega la *teoría de las generaciones*: una línea de estudio que pertenece a la disciplina de la historia, aunque su ontología preliminar fue introducida desde el campo de la filosofía por José Ortega y Gasset en la primera mitad del siglo XX (1923, 1965 [1933]), y comenzó a sistematizarse más tarde en manos de su discípulo Julián Marías (1949, 1955). Consiste en un método para establecer un sistema de escalada de generaciones superpuestas en un determinado período, para comprender el reflejo simultáneo de influencias entre *lo que ocurre y a quiénes les sucede*. Este ejercicio permite determinar tramos donde una «generación decisiva» (concepto de Ortega y Gasset, en Marías 1949, pp. 158–159) es responsable de las «vigencias sociales» (Marías, 1949, pp. 163, 165–166) de un espacio de tiempo histórico.

Esta teoría ha sido replanteada y actualizada por la dupla norteamericana de Strauss y Howe (1991 y 1997), mediante un acucioso estudio sobre la historia de Estados Unidos desde 1584 a 2069, considerando lo que ellos denominan la «historia del futuro», porque, como señalan los autores, «si el futuro reproduce el pasado, también el pasado debe anticipar el futuro» (Strauss y Howe, 1991, p. 8).<sup>[6]</sup> En síntesis, la teoría de las generaciones, desde sus diferentes posibilidades de periodización, plantea ciclos de grupos generacionales que van entre 15 a 22 años de extensión,<sup>[7]</sup> que son recurrentes y heterogéneos, cuyas interacciones estratégicas de redes de personalidades se conforman como centro de actividades, cambios y continuidades en la historia social y artística de un determinado grupo humano (Strauss y Howe, 1991).

Respecto a la historia del tango, en este estudio se propone un primer ejercicio exploratorio de ordenamiento generacional, en base a esta teoría disciplinar. Tomando como extremos temporales los años 1870 y 2020, es posible establecer una estimación de diez grupos generacionales, distanciados en un promedio de 15 años (aunque con tramos no equidistantes). Estos grupos pueden ser denominados mediante un epónimo estratégico para el estudio histórico del *corpus*; es decir, el nombre de una figura crucial de ese grupo generacional. Según esta metodología, las personas transitan ciclos vitales de aproximadamente tres lustros, que determinan rasgos específicos de energía, los que —a su vez— le permiten interceder en el devenir creativo (en el caso de las corrientes artísticas) de todo un conjunto mayor de personas pertenecientes a un movimiento determinado. La elección de un epónimo por sobre otro está definido, entonces, por el cálculo metódico que se aplica a todos los integrantes humanos de un movimiento o grupo generacional en estudio. Así, se establecen fechas vitales en cada figura: de nacimiento, de juventud, de consolidación creativa, de madurez, etc. En general, se considera que las personas estudiadas concentran su mayor cantidad de impulsos decisivos al interior de su generación entre los 30 y 45 años de edad.

En perspectiva panorámica, dos grupos generacionales sucesivos conforman eslabones cíclicos mayores que responden a una orgánica diacrónica y relativamente lineal en el tiempo, de alrededor de tres décadas de extensión. Las razones específicas para cada período forman parte de una investigación mayor en curso que resulta inviable de detallar en esta instancia, debido a su envergadura. Sin embargo, en una primera aproximación, su desarrollo funcionaría con los siguientes ciclos (ver imagen 2):

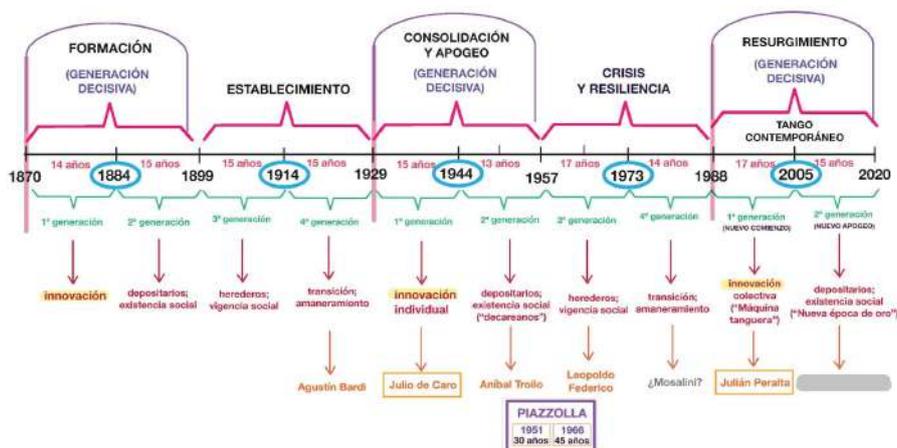


IMAGEN 2.

Esquema preliminar de la historia del tango desde la teoría de las generaciones.

1. Formación, generación decisiva: abarca la «prehistoria del tango» en un primer tramo de 1870 a 1883 (1ª generación de «innovación»), y un segundo de 1884 a 1898 (2ª generación de «depositarios»).
2. Establecimiento: involucra a la Guardia Vieja y la Guardia Nueva en la historia del género. Se despliega desde 1900 a 1914 en su primera fase (3ª generación de «herederos» y «vigencia social»), y de 1915 a 1929 en la segunda (4ª generación de «transición» y «amaneramiento»; fin de un primer eslabón doble, bajo el epónimo de «Agustín Bardi»).
3. Consolidación y apogeo, generación decisiva: corresponde a la llamada «Época de Oro» tradicional del tango. Abarca desde 1929 a 1957, divididos en tramos de 1929 a 1943 (1ª generación de «innovación individual», en manos de los sextetos y orquestas típicas imperantes) y de 1944 a 1957 (2ª generación de «depositarios» y «existencia social», con los músicos decareanos, bajo los epónimos de «Julio De Caro» y «Aníbal Troilo»).[8]
4. Resiliencia: se extiende desde aproximadamente 1957 a 1973 (3ª generación de «herederos» y «vigencia social»), en una primera parte, y de 1974 a 1988 (4ª generación de «transición» y «amaneramiento»; fin del segundo eslabón doble, bajo el epónimo inicial de «Leopoldo Federico», y un segundo epónimo aún sin resolver).[9]
5. Tango contemporáneo, generación decisiva: va desde 1988 hasta la pandemia mundial, en el tramo 1988–2004 (1ª generación de un nuevo comienzo, de «innovación colectiva» —con el surgimiento de la «Máquina Tanguera»—), y 2005–2020 (2ª generación de «depositarios», «existencia social» y «Nueva época de oro»). Se propone el epónimo de «Julián Peralta» a esta primera generación —de carácter decisivo— de la gran etapa de resurgimiento del tango en el siglo XXI, según la hipótesis acá planteada, pues este músico protagonizaría una generación decisiva. No solo por el impacto temporal de su actividad al interior del género, sino también por su estética, la cual ha sido versionada a nivel global, es posible considerar a la figura de este compositor como un elemento determinante en la historia del tango.

En el siguiente apartado, se expondrán las características principales del estilo musical peraltiano, que se sitúa, al igual que generacionalmente, en una bisagra estilística al interior del género: en el filo entre tradición y modernidad.

### 3. EL «TANGO DRÁCULA» PERALTIANO: LA BISAGRA ESTÉTICA

«Tiendo a escribir medio depre. Jodemos con que hacemos tango–Drácula. Es lo que me sale» (Valenzuela, 2022).<sup>[10]</sup> Con estas palabras se refirió Peralta a fines de 2022 para describir irónica y lúcidamente cómo suele componer. ¿Qué aspectos conforman su estética musical para ser descrita en estos términos draculescos? ¿En qué sentido este modo «depresivo» de crear sus tangos se relaciona con el conocido personaje de terror?

Drácula,<sup>[11]</sup> protagonista de ficción de la célebre novela homónima británica de Bram Stoker,<sup>[12]</sup> publicada en 1897, es un siniestro conde que encarna el arquetipo de «vampiro». La vida de este personaje transcurre durante la noche, inmerso en sombras y tinieblas, rodeado de lujos refinados y de una irremediable melancolía, pues su infinitud lo mantiene condenado a la soledad. Estas características lo han vinculado a estéticas relacionadas con el gótico moderno, el romanticismo y el expresionismo, entre otras manifestaciones artísticas; es decir, la expresividad de la exaltación de la nostalgia, la ferocidad del drama y de la oscuridad. Al igual que la cultura draculesca, la estética peraltiana desprende evocaciones angustiosas, abrumadoras, depresivas, oscuras y fantasmagóricas. Una serie de estrategias de expresividad e intencionalidades simbólicas (García Brunelli, 2016) darían forma a los gestos musicales con esas cualidades, mediante una mezcla equilibrada de rasgos provenientes tanto de la tradición del género como de maneras modernas de sonar, en consonancia con la naturaleza sónica del actual milenio. En efecto, Julián Peralta afirma que no se trataría precisamente de él, sino del sonido tanguero de hoy: «(...) yo no creo que sea un sonido “mío” o de los colegas (...), sino un sonido que está dando vueltas en el aire. Uno lo baja al papel. Esta época tiene su sonido» (Valenzuela, 2022).

Para caracterizar el «tango–Drácula» de estilo peraltiano, debe considerarse la fuerte influencia musical de la tradición tanguera, principalmente de Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo y Astor Piazzolla, como trilogía esencial; de ellos pertenecen los *yeites* y elementos técnicos del tango que dan forma a sus composiciones<sup>[13]</sup>. Por otra parte, la creación tanguera y moderna de Peralta en el siglo XXI pone en juego otros recursos que, en su conjunto, son expresados con especial exageración e insistencia, los que se pueden resumir en: 1) el uso de la modalidad (y la bimodalidad), 2) la armonía inestable (mediante la implementación de acordes alterados), 3) el minimalismo discursivo (tanto en las combinaciones melódicas como rítmicas, timbrísticas y orquestales), 4) el desarrollo rítmico desde la obsesión y 5) la densidad orquestal, son los aspectos más destacados. Estas estrategias expresivas peraltianas relacionadas con la modernidad se pueden sintetizar a través del concepto de «hipérbole tanguera», pues cada una de ellas se manifiesta con permanente exacerbación y sobrecarga de recursos (ver imagen 3).

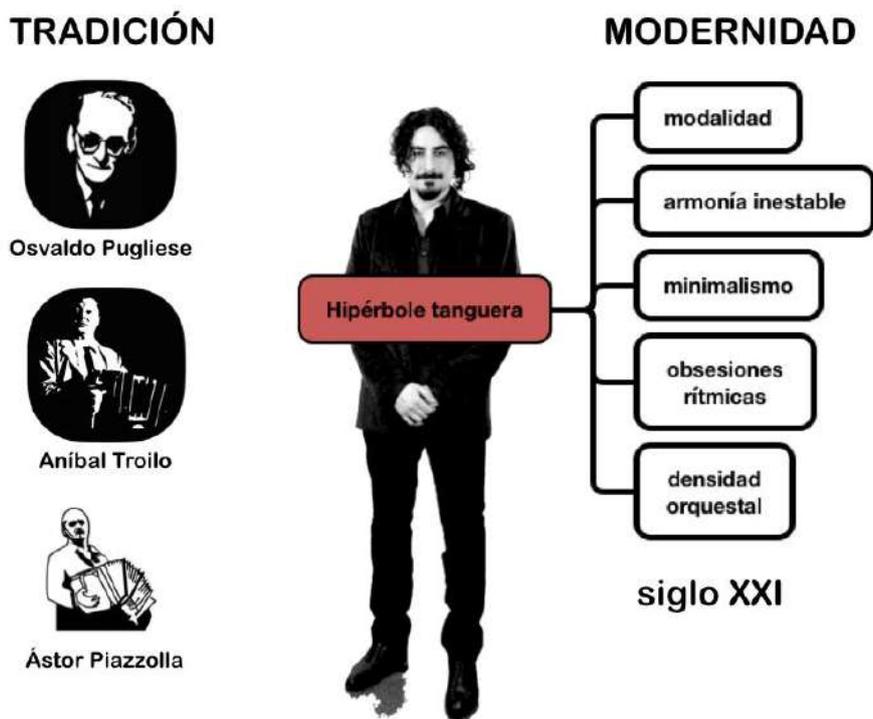


IMAGEN 3.

Esquema conceptual Elementos de tradición y modernidad en el estilo peraltiano.

Como una consideración panorámica del ciclo generacional en estudio, es posible situar al estilo del «tango-Drácula» peraltiano en el vértice de corrientes tradicionalistas y vanguardistas (ver imagen 4):<sup>[14]</sup>

CORRIENTES Y ESTILOS DEL TANGO ARGENTINO CONTEMPORÁNEO (Buenos Aires, 2001-2023)		
Corrientes	Estilos	Casos
Tradicionalistas	<b>Tradición clásica:</b> Tango tributo o reconstruccionista	“Orquestas escuela” Orquestas tributo
	<b>Tradición innovada:</b> Nuevas composiciones en estilos clásicos	Ramiro Gallo Alfredo “Tape” Rubín Orquesta Típica Julián Peralta
Vanguardistas: Nuevas composiciones del siglo XXI	“tango-Drácula”	Astillero Orquesta Típica Ciudad Baigón
	Tango-rock	Orquesta Típica Fernández Fierro
	Tango-jazz (piazzolismo)	Diego Schissi
	Tango y folklore	Quinteto Criollo Mariano González Calo
Desbordes	Tango y música contemporánea	Agustín Guerrero
Rupturas	Tango-electrónico	Tanguetto

IMAGEN 4.

Esquema conceptual Elementos de tradición y modernidad en el estilo peraltiano.

Revisaremos algunas composiciones, a través del análisis musical de sus características primordiales. El primer ejemplo es el tango instrumental «Mal Arreado», paradigma del «tango-Drácula» peraltiano. Fue grabado en 2001 por la Orquesta Típica Fernández Fierro y re-lanzado el 2022 por la Orquesta Típica Julián Peralta. La partitura está en *re* menor, que consideraremos como modo menor y modo eólico, por su

coincidencia con las notas de la escala menor natural. Al analizar la obra, son distinguibles ciertos puntos de funcionalidad tonal, como por ejemplo la sensible de la dominante en el bajo, para tensionarla (imagen 5), y la nota pedal sobre el mismo quinto grado (imagen 6):



IMAGEN 5.

Cuadro El «tango-Drácula» como bisagra estética en el tango argentino contemporáneo.



IMAGEN 6.

Extracto de partitura de «Mal Arreado» original del autor Sección rítmica de piano y contrabajo c 1-3.

No obstante su armadura, la obra es bimodal, ya que simultáneamente al eólico introduce el modo frigio, el cual se destaca por sobre lo tonal. Este procedimiento creativo tiene su origen en el folklore argentino. Según Julián:

[«Mal Arreado»] es un tema bimodal, en la misma lógica que las vidalas, pero en vez de hacerlo sostenido en base a las terceras del folklore y en base a eólico y dórico, que son un poco más felices, esta se sostiene en [el intervalo de] sexta, que es más tanguero, y frigio y eólico, que es más depre. (Valenzuela, 2022)

Carlos Vega (1944) escribió acerca de la bimodalidad en el cancionero ternario colonial del folklore argentino, señalando la presencia de la superposición de dos modos en un segmento importante del desarrollo melódico de este repertorio. Aunque Vega no menciona de manera específica los nombres de esos modos, en la imagen 7<sup>[15]</sup> se puede apreciar que se refiere a los modos eólico (abajo) y dórico (arriba).<sup>[16]</sup>



IMAGEN 7.

Bimodalidad en el cancionero ternario colonial (Vega 1944:160).

Peralta tomó esta idea y cambió el dórico por el frigio, añadiendo el *mib*. En la imagen 8, se pueden apreciar las dos escalas modales implementadas en «Mal Arreado» (por intervalos de terceras).



IMAGEN 8.  
Orden general de notas bimodales en «Mal Arreado».

En comunicación personal,<sup>[17]</sup> Julián Peralta señala que en ese punto se propuso realizar la aplicación de esta estructura de otra manera: en vez de usar las terceras superpuestas, las invirtió en intervalos de sexta, que son distancias más presentes tradicionalmente en las melodías expresivas del tango. Ese mismo giro descendente en sextas forma parte de la cadencia frigia, una combinación de acordes que caracteriza a ese modo y que termina en un semitono sobre la tónica. El acorde Napolitano, entonces, se convierte en sello estilístico (ver imagen 9).

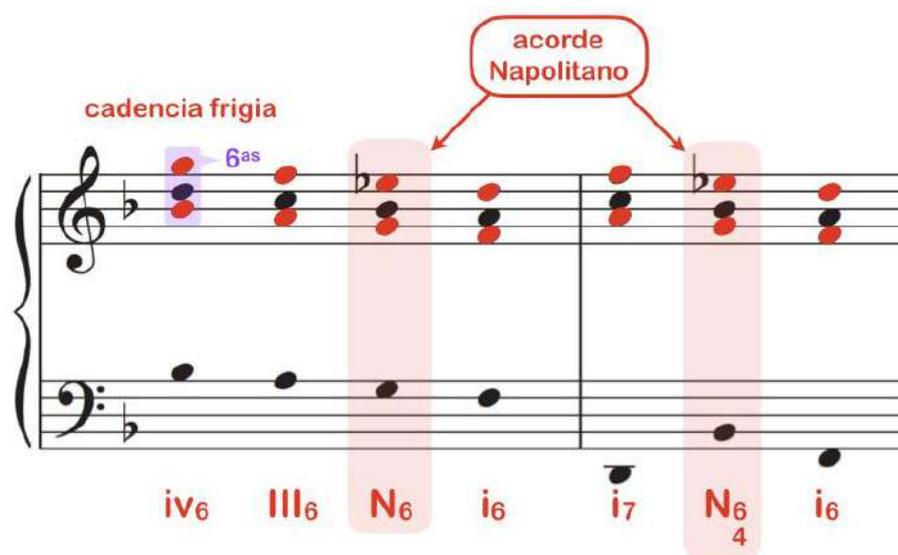


IMAGEN 9.  
Notas y funciones armónicas de la cadencia frigia en «Mal Arreado».

Motívicamente, las melodías usarán ese borde limítrofe entre tonalidad y modalidad desde el modo frigio, insistiendo en las notas frigias para re menor, que también serán tomadas desde la dominante. Ocurre una modulación lejana por intervalo de tercera menor descendente hacia el sexto grado con intercambio modal (de re menor a si menor), que transporta las notas frigias a si menor (ver imagen 10):

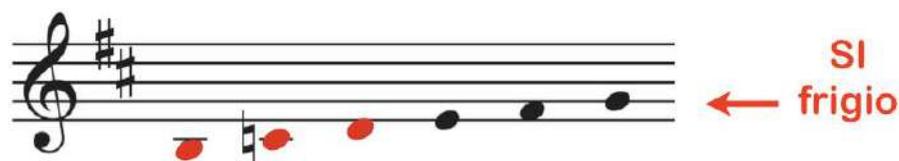
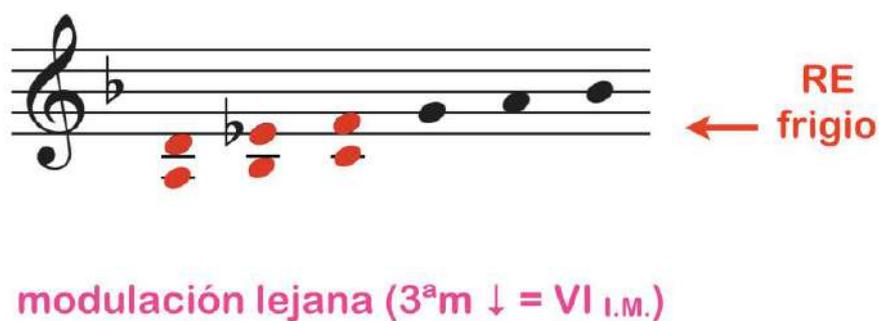


IMAGEN 10.  
Notas frigias en «Mal Arreado».

Las sextas tangueras de esta composición son reiteradas en el solo de piano (ver imagen 11):



IMAGEN 11.  
Extracto de partitura de «Mal Arreado» (original del autor). Intervalos de sexta en solo de piano, cc. 24–27.

Cabe mencionar que la trascendencia del uso de sextas es aún mayor en la obra de Peralta, ya que la bimodalidad ofrece el espacio para acudir tanto al sexto grado mayor del modo dórico (y así usar intervallos de sexta mayor), como al sexto grado menor del modo eólico (usando el intervalo de sexta menor (ver imagen 12):<sup>[18]</sup>

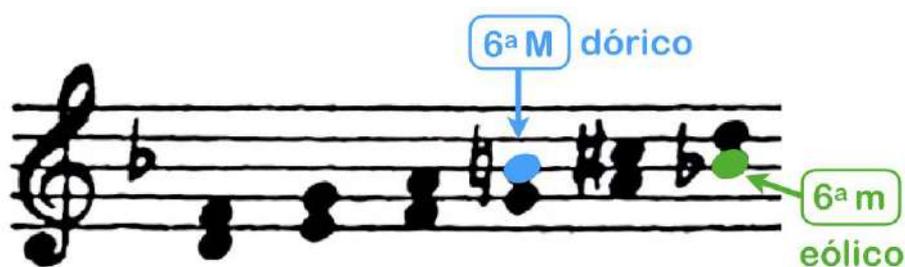


IMAGEN 12.  
Notas de sextas bimodales en «Mal Arreado».

Para concluir este segmento analítico, se mencionarán sucintamente algunos extractos más del repertorio peraltiano, donde se puede distinguir la «hipérbole tanguera» en los siguientes elementos:

- El caso de «Naufragio» (2016), por la Orquesta Típica Julián Peralta con la voz de Omar Mollo, nos muestra el uso de sextas bimodales y minimalismo en el uso de células rítmicas reiterativas.
- Por su parte, el tango instrumental «Troileano» (2022), por la Orquesta Típica Julián Peralta, presenta obsesiones rítmicas e inestabilidad armónica mediante cromatismos en varios planos, en medio de la densidad orquestal.
- En «Tuñón» (2020), por el sexteto Astillero con la voz de Chino Laborde, se logra sentir el terror y clamor oscuro de la orquesta, mediante el recurso expresivo del principio de acumulación, una característica propia de Pugliese. El tramo sonoro deja la impresión que la tensión no termina nunca de desarrollarse. Para eso, ocupa variaciones de dinámicas, cromatismos armónicos, melodías angulosas y densidad orquestal.
- En «Elegía» (2021), por el sexteto Astillero, se puede oír una música fantasmagórica. Aquí, la hipérbole tanguera se expresa sin fervor, pero pulsante, caminante, donde aflora el sonido del dramatismo, la soledad, la angustia. Varios de los recursos ya mencionados aparecen en este tema.
- Finalmente, en «Vigilia» (2021), por el sexteto Astillero, se puede percibir un marcato tanguero, pesado y arrastrado. La bimodalidad está presente en las sextas del acompañamiento en piano. Una modulación brusca conduce la audición por el discurso del bajo en una cadencia rota, cuya armonía es repetida en la siguiente frase, en una extrema y abrumadora conducción de las voces (ver este extracto en la imagen 13).

The image shows a musical score for the piece «Vigilia». It includes staves for Violin (Vln.), Viola (Ve.), Horns A (Bnd. A), Horns B (Bnd. B), Piano (Pno.), and Cello (Cb.). A purple shaded area covers the string parts, labeled «densidad textural y armónica». A red shaded area covers the piano and cello parts, labeled «cadencia rota». Below the piano and cello staves, the following chord symbols are listed: i7, ii°, i6, iv9, V7, VI7.

IMAGEN 13.  
Extracto de partitura de «Vigilia» (original del autor), cc. 28–32.

## PALABRAS FINALES

En esta investigación se han revisado algunas características del estilo compositivo de Julián Peralta, quien pertenece a la «generación decisiva» de «innovación colectiva» del resurgimiento del tango en el presente siglo. Pero, además, se lo plantea aquí como epónimo generacional, pues se sitúa en el punto de encuentro creativo entre tradición y modernidad. Al observar este fenómeno me inclino a plantear la hipótesis de que el tango–Drácula de Julián Peralta se constituye no solo como un estilo característico del siglo XXI, sino también como un tópico posible de análisis de una de las fases de la identidad artística porteña.

Por último, es posible plantear al «Drácula» como un tópico expresivo musical en el repertorio tanguístico de la actualidad. En efecto, mediante la teoría tópica desarrollada especialmente por Clive McClelland (2012) en la música docta del clasicismo y romanticismo europeos, el estilo *ombra y tempesta* son congruentes con las descripciones asociadas al «tango–Drácula». Esto forma parte de un hallazgo personal reciente, el cual no utilicé para el estudio de este artículo, aunque será parte del planteamiento semiótico–musical para algunos de los casos musicales del *corpus* de estudio en mi futura tesis doctoral.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, María del Carmen (1991). *Folklore para armar*. Ediciones Culturales Argentinas. <https://claudiogalarza.musica.ar/wp-content/uploads/2020/06/folklore-para-armar-m-del-c-aguilar.pdf>
- Flores–Fernandez, Job y Marti#nez–Lo#pez, Francisco J. (2020). Ciclos histo#ricos y prospectiva: nuestro futuro segu#n nuestro pasado. *Revista de Pensamiento Estrate#gico y Seguridad CISDE*, 5(1), 103–121. <http://www.ujournals.com/cisdejournal/journal/9/6.pdf>
- García Brunelli, Omar (5–6 de agosto de 2016). La transición de la Guardia vieja a la Guardia Nueva en el tango. [Ponencia principal]. *Las Jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango*. Biblioteca Nacional, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. [https://www.academia.edu/31064537/La\\_transición\\_de\\_la\\_Guardia\\_Vieja\\_a\\_la\\_Guardia\\_Nueva\\_en\\_el\\_Tango](https://www.academia.edu/31064537/La_transición_de_la_Guardia_Vieja_a_la_Guardia_Nueva_en_el_Tango)
- Jaeger, Hans (1985). Generations in History: Reflections on a Controversial Concept. *History and Theory*, 24(3), 273–92. <https://www.jstor.org/stable/2505170>
- McClelland, Clive (2012). *Ombra. Supernatural Music in the Eighteenth Century*. Lexiton Books.
- Mariás, Julián (1949). *El método histórico de las generaciones*. Instituto de Humanidades.
- Mariás, Julián (1955). *La estructura social. Teoría y método*. Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- Martin, Marco (2008). La teoría de las generaciones de Ortega y Gasset: una lectura del siglo XXI. *Tiempo y Espacio*, 17(20), 98–110.
- Martin, Paloma (2021a). Corrientes, confluencias, rupturas y desbordes. Apuntes para un panorama del tango argentino del siglo XXI. *Actas del X Congreso Chileno de Musicología: Corrientes. Circulaciones musicales del hogar a la aldea global*. Fondo Editorial UMCE, pp. 160–169. [http://bibliorepo.umce.cl/libros\\_electronicos/musica/actas\\_x\\_congreso\\_musicologia\\_2020\\_version\\_final.pdf](http://bibliorepo.umce.cl/libros_electronicos/musica/actas_x_congreso_musicologia_2020_version_final.pdf)
- Martin, Paloma (2021b). Significación y representación urbana en el tango instrumental del siglo XXI. El disco Soundtrack Buenos Aires de Astillero & Orquesta de Cuerdas. *Revista Argentina de Musicología*, 22(2), 69–100. Asociación Argentina de Musicología. <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/363>
- Ortega y Gasset, José (1923). *El tema de nuestro tiempo*. Calpe.
- Ortega y Gasset, José (1965). *En torno a Galileo. Esquema de las crisis*. Espasa–Calpe, S. A.
- Strauss, William y Howe, Neil (1991). *Generations. The History of America's Future, 1584 to 2069*. Harper Perennial.
- Strauss, William y Howe, Neil (1997). *The Fourth Turning: An American Prophecy – What the Cycles of History Tell Us About America's Next Rendezvous with Destiny*. Three River Press.
- Valenzuela, Andrés (5 de noviembre de 2022). Julián Peralta: «Esta época tiene su sonido». *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/495040-julian-peralta-esta-epoca-tiene-su-sonido>

Vega, Carlos (2010 [1944]). *Panorama de la música popular argentina*. Instituto Nacional de Musicología. Carlos Vega.

## NOTAS

[1] Este artículo está basado en un trabajo de investigación preliminar, correspondiente a la ponencia para el Congreso Argentino de Musicología 2023 (XXV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XXI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega»), presentada el 16 de agosto de 2023 en el Centro Cultural Borges (Ciudad Autónoma de Buenos Aires).

[2] <https://julianperalta.net/es/discografia> En esta investigación se han excluido las composiciones más «personales» de Peralta, correspondientes a «Sofía y los sueños», el álbum *Tango para cuerdas* y el sencillo «Tu nombre», producidos fuera de los trabajos colectivos de su trayectoria.

[3] Tampoco se incluirá en este trabajo el análisis de este disco, debido a que ya fue abordado en una investigación previa. Su publicación se puede encontrar en: Paloma Martin (2021b). «Significación y representación urbana en el tango instrumental del siglo XXI. El disco Soundtrack Buenos Aires de Astillero & Orquesta de Cuerdas». *Revista Argentina de Musicología*, 22(2), 69–100. Asociación Argentina de Musicología. <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/363>

[4] Producción discográfica grabada el 2023 y editada el 2024.

[5] En este sentido, se puede mencionar a la Orquesta de Cuerdas del Plata, el Quinteto Mariano González Calo, la Orquesta Típica Ciudad Baigón, el Quinteto del Revés (Chile), el grupo Maldito Tango (Chile), el conjunto Masmédula (Rosario) y algunos trabajos de Agustín Guerrero.

[6] «For if the future replays the past, so too must the past anticipate the future» (Strauss y Howe, 1991, p. 8) (traducción propia).

[7] Estos márgenes varían, según el/la investigador/a que aplica esta metodología a un período histórico determinado.

[8] Entre esta fase y la siguiente, surge el conflicto definitorio sobre el muy posible rol epónimo de Astor Piazzolla, quien se instalaría en la mitad de los eslabones cíclicos mayores. Esta dilucidación formará parte de los estudios conducentes a la escritura de la tesis del doctorado en curso.

[9] Nos referimos en este punto al papel que pudo cumplir en este encadenamiento el músico Juan José Mosalini.

[10] Julián Peralta, en entrevista para *Página 12*, 5 de noviembre de 2022. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/495040-julian-peralta-esta-epoca-tiene-su-sonido> Si bien es Peralta quien menciona el término «tango-Drácula» en esta fuente para caracterizar la música que practica, se trataría —aparentemente— de una denominación acuñada antes por el violinista Nicolás Franco para referirse a ella. (Datos aportados por Peralta, en comunicación personal).

[11] Entrada «Drácula» en *Encyclopaedia Britannica*: <https://www.britannica.com/topic/Dracula-novel>

[12] Entrada «Bram Stoker» en *Encyclopaedia Britannica*: <https://www.britannica.com/biography/Bram-Stoker>

[13] Una muestra notable del conocimiento en profundidad que Peralta tiene de los compositores mencionados —entre varios más— es su libro sobre la orquesta típica y los fundamentos técnicos del tango (2012), extensamente difundido y estudiado por la comunidad tanguera de músicos/as de tango a nivel global.

[14] Las clasificaciones y denominaciones presentes en la imagen 4, corresponden a una investigación propia anterior (Martin, 2021a). No obstante, la columna de casos musicales en la imagen pertenecen a la investigación doctoral en curso, por lo que conforman una propuesta preliminar.

[15] Extracto de partitura tomado del libro de Vega (144, p.160).

[16] María del Carmen Aguilar presenta un claro análisis de este uso de la bimodalidad en el folklore argentino —donde sí se nombra a los modos eólico y dórico—, con fines didácticos, en el capítulo 6 de su libro *Folklore para armar* (Ediciones Culturales Argentinas, 1991), pp. 57–68. Fuente: gentileza de Diego Madoery.

[17] Entrevistas realizadas por videollamada a Julián Peralta, los días 10 de junio de 2023 y 10 de julio de 2023.

[18] Se recomienda escuchar en detalle esta obra, en el enlace: <https://youtu.be/-RIheWfZCiA?si=-3UwycC2RXi9zyTP>

## «Desierto»: un análisis endofonográfico de la canción perteneciente a Fito Páez



«Desierto»: an endophonographic analysis of the song belonging to Fito Páez

Villafañe, Cristian

Cristian Villafañe \*

cristian.villafane@gmail.com

Universidad Nacional de Rosario (UNR), Argentina

Universidad Nacional del Litoral (UNL), Argentina

### Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 25, e0058, 2024

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 23 Abril 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454961005/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0058>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** Cuando escuchamos una canción grabada, nos exponemos a la audición de mucho más que la canción en sí. En este sentido, si concebimos la canción grabada como el texto primario, y adoptamos una perspectiva endofonográfica de análisis, encontraremos que, en ella, hay más que una letra cantada con un acompañamiento armónico, grabados en un soporte en particular. En este artículo, nos proponemos indagar en esta afirmación, tomando como objeto de estudio la canción «Desierto» perteneciente a Fito Páez (Argentina, 1963). Empleando una estrategia metodológica centrada en el análisis auditivo, el objetivo es poder reconocer, describir y analizar no solamente la configuración específica de las estructuras musicales, de la letra y de las operaciones técnico-discursivas, sino también dar cuenta de la interrelación singular que ocurre entre ellas, y a partir de la que se constituye la resultante sonora final de «Desierto» en tanto canción grabada. Nuestra hipótesis inicial es que diversos aspectos de la resultante sonora final de esta canción grabada no son exclusivamente atribuibles a la canción y/o a su *performance* musical, sino que las operaciones técnico-discursivas realizadas en la etapa de mezcla son, al igual que las anteriores, determinantes en su constitución.

**Palabras clave:** endofonografía, análisis auditivo, mezcla, producción fonográfica, teoría de la constitución.

**Abstract:** *When we listen to a recorded song, we are exposed to hearing much more than the song itself. In this sense, if we conceive the recorded song as the primary text, and adopt an endophonographic perspective of analysis, we will find that there is more than a lyric sung with a harmonic accompaniment in it, recorded on a particular medium. In this article, we propose to investigate this statement, taking as an object of study the song «Desierto» belonging to Fito Páez (Argentina, 1963). Using a methodological strategy focused on auditory analysis, the objective is to be able to recognize, describe and analyze not only the specific configuration of musical structures, lyrics and technical-discursive operations, but also to account for the unique interrelation that occurs among them, and from which the final sound result of «Desierto» as a recorded song is constituted. Our initial hypothesis is that various aspects of the final sound result of this recorded song are not exclusively attributable to the song and/or its musical performance, but rather the technical-discursive operations carried*

*out in the mixing stage are, like the previous ones, determinants in its constitution.*

**Keywords:** *endophonography, auditory analysis, mixing, music production, constitution theory.*

## 1. INTRODUCCIÓN

Cuando escuchamos una canción grabada, nos exponemos a la audición de mucho más que la canción *en sí*. Las consideraciones y los abordajes analíticos pueden realizarse desde perspectivas tanto contextualistas como también formalistas o inmanentistas, cada una atendiendo a sus tradiciones de estudio.<sup>[1]</sup> En este sentido, si concebimos la canción grabada como el texto primario (Moore, 2012), y adoptamos una perspectiva endofonográfica de análisis (Lacasse, 2005), encontraremos que, en ella, hay más que una letra cantada con un acompañamiento armónico grabados en un soporte determinado, para ser reproducido *a posteriori*. Si bien autores como Philip Tagg sostienen que para los estudios de música popular no es suficiente el estudio del texto primario o «nivel neutro», entendemos que el análisis de los procesos y operaciones que constituyen a la canción en tanto canción grabada, o «performativamente fijada», y de su relación con la letra y sus estructuras musicales (tal como abona la musicología de la producción fonográfica), aporta líneas de desarrollo analítico que permiten dar cuenta de la complejidad en su constitución, y al mismo tiempo, tender puentes con perspectivas analíticas que se proponen indagar en las dimensiones culturales, sociales, económicas, antropológicas y/o semióticas que ocurren y constituyen, de la misma manera, a la canción grabada<sup>[2]</sup> (González, 2013).

En este artículo, tomamos como objeto de estudio la canción «Desierto» de Fito Páez (Argentina, 1963), para realizar un análisis auditivo desde la perspectiva endofonográfica. El objetivo es poder reconocer, describir y analizar no solamente la configuración específica de las estructuras musicales, de la letra y de las operaciones técnico–discursivas (Di Cione, 2023), sino también focalizar en la interrelación singular mediante la cual estos textos constituyen a «Desierto» en tanto canción grabada. Es importante señalar que, en cuanto al texto lingüístico de la canción (la letra), si bien es un componente central, no es propósito de este trabajo indagar en las significaciones posibles que pueden asociarse con el discurso que ella despliega, ni con sus aspectos narrativos. Tampoco lo es atender a los llamados «efectos fonográficos».<sup>[3]</sup> Como mostraremos más adelante, la elección de «Desierto» como objeto de estudio no es azarosa, sino que se debe, principalmente, a entender como hipótesis de partida que un conjunto considerable de configuraciones específicas de la resultante sonora de esta canción grabada no son atribuibles únicamente a la canción y/o a su performance musical, sino que operaciones realizadas en la etapa de mezcla son también determinantes en su constitución. Considerando que la canción grabada en tanto *master*<sup>[4]</sup> será el texto primario para desarrollar nuestro análisis, la estrategia metodológica estará principalmente conformada por el análisis auditivo (desarrollaremos este punto más adelante).

«Desierto» forma parte del disco *Abre*, décimo álbum de estudio de Fito Páez, editado por el sello discográfico Warner Music y publicado en Argentina el 27 de julio de 1999, en formato CD–Audio. De

---

## NOTAS DE AUTOR

\* Músico, docente e investigador. Profesor y Licenciado en Composición musical, egresado de la Escuela de Música (Facultad de Humanidades y Artes–Universidad Nacional de Rosario–Argentina), y Técnico en grabación y pos–producción musical (Escuela TECSON–Argentina). Docente responsable de las cátedras de Bajo eléctrico, Producción musical y de Educación Audioperceptiva en dicha casa de estudios. Profesor Adjunto de las cátedras de Lectoescritura musical II y de Percepción Musical y Entrenamiento Auditivo II en el Instituto Superior de Música (Universidad Nacional del Litoral–Argentina). Doctorando del programa de Doctorado en Humanidades con mención en Música (Facultad de Humanidades y Ciencias–Universidad Nacional del Litoral). Integrante del Grupo de Estudio de Musicología de la Producción Fonográfica (INMCV). Director del Centro de Estudios de la Producción Fonográfica (FHUMyAR–UNR).

acuerdo con Martín Liut, «*Abre* muestra la madurez artística y la experiencia profesional de Fito Paéz. Hay en el disco un arco dramático pensado cuidadosamente en el que se alternan baladas y *rockanroles* con asuntos y temas diversos» (Liut, 2020:161). El disco, perteneciente al estilo musical «rock», fue producido por Phil Ramone,<sup>[5]</sup> mezclado por Frank Filipetti,<sup>[6]</sup> entre los estudios *Circo Beat*<sup>[7]</sup> (Buenos Aires) y *Right Track Studios* (Nueva York), y masterizado por Ted Jensen<sup>[8]</sup> en *Sterling Sound* (Nueva York).

## 2. CANCIÓN, PRODUCCIÓN FONOGRAFICA, FONOGRAMA

La canción performativamente fijada, en tanto fonograma,<sup>[9][10]</sup> es el resultado de un complejo proceso de producción, conocido como proceso de producción fonográfica, o también proceso de producción musical.<sup>[11]</sup> Más allá de su grado de profesionalización, y en términos abarcativos y generales, este proceso tiene, en directa relación con el estilo musical que se está produciendo, etapas más o menos definidas, que pueden secuenciarse en forma lineal y, en principio, no reversible, tal como propone Roey Izhaki (2008), o bien en forma más móvil, con avances y retrocesos, similar al “puzle”, un rompecabezas a armar no necesariamente de manera secuencial, tal como propone Marco Antonio Juan de Dios Cuartas (2022). En términos generales, suele conformarse por la grabación, la edición, la mezcla y la masterización.

En el proceso de producción fonográfica tienen agencia tanto las tecnologías utilizadas (micrófonos, preamplificadores, consolas, procesadores –espectrales, dinámicos, temporales–, efectos, entre muchos otros), como los individuos especializados que las operan, realizando, de acuerdo con Lisa Di Cione, operaciones técnico–discursivas, es decir «un conjunto de acciones concretas que dejan marcas audibles en los fonogramas» (2023,p.72) y que suelen, a su vez, estar guiadas por una poética sonora en particular.<sup>[12]</sup>

En resumen, cada una de las etapas del proceso de producción fonográfica incide sobre diferentes aspectos de la resultante sonora final del fonograma. Algunos de estos aspectos guardan mayor relación con la canción (letra, melodías, armonías, combinaciones instrumentales y vocales, entre otros), mientras que otros pueden ser atribuibles a alguna de las etapas del proceso de producción fonográfica. En particular, la etapa de mezcla tiene una incidencia medular en la resultante sonora del fonograma, considerando la posibilidad que existe aquí para intervenir individualmente cada uno de los sonidos grabados. En efecto, el ingeniero de sonido argentino Mario Breuer define a la mezcla como el

proceso de producción posterior a la grabación de un disco en el que se definen los volúmenes, equalizaciones y efectos de cada uno de los sonidos registrados (...) se revisan volumen, color, reverberancia, posición (si a la izquierda, a la derecha, al centro), si lo quiero adelante o atrás. Eso se hace con cada canal; se trabaja un poco con cada árbol y después sobre el bosque. (Breuer, 2018, p.171)

Incluir y atender, en particular, el texto sonoro en nuestra empresa analítica, y articular su análisis con los textos musicales, lingüístico y performativo,<sup>[13]</sup> implica repensar cómo concebimos, en términos ontológicos, a la canción grabada.

Al respecto, dice Roger Pouivet, pensando la canción grabada desde la «teoría de la constitución»,<sup>[14]</sup> que «la grabación y la obra forman una *unidad* en la que lo que constituye, la grabación, y lo que se constituye, la obra, no son idénticos. (...) La teoría de la constitución lleva a decir (...) que son dos cosas distintas, pero unidas»<sup>[15]</sup> (Pouivet, en Frangne & Lacombe, 2014, pp.168,169). En particular, respecto a lo que Pouivet refiere como «grabación», es preciso recordar a Simon Frith y Simon Zagorski–Thomas, quienes al afirmar que «En el estudio las decisiones técnicas son estéticas, las decisiones estéticas son técnicas y todas esas decisiones son musicales» (2012,p.3), habilitan a pensar la canción grabada no solo como una grabación–documento (la fijación en soporte fonográfico de una performance musical específica), donde la incidencia del proceso de producción fonográfica en la resultante sonora final sería secundaria, sino en tanto grabación–obra, donde se entiende que las decisiones tomadas en éste son centrales para la resultante sonora final de la

canción grabada (Arbo, 2017). Al respecto, Arbo explica que « (...) limitarse a escuchar lo que se escucha sin tender intencionadamente a otra cosa significa en realidad que sólo la grabación debe reunir todas las propiedades estéticas de la obra».<sup>[16]</sup>(p.30)

Es preciso, entonces, reponer categorías que nos permitan poder indagar y poder explicitar, a partir del análisis auditivo, algunas de las particularidades de la canción grabada en tanto texto primario para el análisis.

## 2. ENDOFONOGRAFÍA, OPACIDAD Y ESPACIO TEXTURAL

### 2.1. Endofonografía[17]

El musicólogo franco-canadiense Serge Lacasse (2005) afirma que

la música popular grabada no consiste únicamente en melodías fáciles de recordar, acompañadas de armonías simples, presentadas de forma repetitiva. Por supuesto, estos parámetros más abstractos (melodía, armonía, forma, etc.) constituyen un aspecto esencial del género; pero la estética de los estilos más populares se basa principalmente en la valorización de otros parámetros más concretos, que llamaré parámetros interpretativos (vinculados a la ejecución) y parámetros tecnológicos (derivados de las técnicas de grabación)”.<sup>[18]</sup> (Lacasse, 2005, p.1)

Los tres parámetros (abstractos, interpretativos y tecnológicos) conforman lo que el autor denomina «endofonografía». Un análisis endofonográfico, entonces, es aquel que se propone analizar los tres parámetros en términos individuales y, a su vez, en su interrelación singular. En la cita anterior, vemos cómo los parámetros «abstractos» pueden ser analizados desde abordajes que busquen realizar un análisis musical, mientras que los parámetros «interpretativos» pueden ser vinculados con la ejecución instrumental y vocal que puso en hecho sonoro los parámetros abstractos. Finalmente, los parámetros tecnológicos están vinculados con las operaciones técnico-discursivas a las que referimos previamente y que, en tanto atribuibles al proceso de producción fonográfica, subsumen a los dos anteriores. A los fines de este artículo, es preciso mencionar que, en relación con nuestro objeto de estudio, los parámetros tecnológicos a los que nos referiremos se recortarán a aquellos atribuibles a la etapa de mezcla.

Sobre estos últimos —los tecnológicos—, Lacasse propone organizarlos en cuatro subtipos: 1) dinámica, relacionada con la intensidad de registro en la etapa de grabación y el volumen relativo que la fuente sonora finalmente obtiene durante la etapa de mezcla; 2) la espacialización, para la que propone pensar en términos de «difusión estereofónica» para describir, desde la audición, la localización relativa de las fuentes sonoras, como también de «entorno» para describir el aparente entorno particular en el que una fuente parece estar sonando y, finalmente, la distancia relativa con la que la fuente sonora grabada parece sonar; 3) tiempo, para referir las eventuales modificaciones temporales que puedan operarse sobre las fuentes sonoras (tales como, por ejemplo, su procesamiento mediante reverberación y eco) y 4) timbre, para describir las modificaciones en términos espectrales que puedan realizarse a una fuente o conjunto de fuentes sonoras grabadas (por ejemplo, filtrado o amplificación de una o varias bandas del espectro, agregado de distorsión, entre algunas posibilidades). La conceptualización de estos cuatro subtipos de parámetros tecnológicos se revela particularmente útil para indagar en las particularidades del texto sonoro.

### 2.2. Opacidad

Los parámetros tecnológicos que describe Lacasse, en tanto etapa de mediación sonora indispensable para originar una grabación (tanto la canción y su performance, hasta ahí, pueden ser consideradas, respecto de la grabación, en tanto pre-mediáticas),<sup>[19]</sup> forman parte de cualquier canción grabada. No obstante, es preciso discutir de qué manera se produce la mediación tecnológica o, más precisamente, cómo y con qué

finalidades es utilizada. Bien nos recuerda Alessandro Arbo, parafraseando a Pouivet, que «nuestras formas de responder a la música no son las mismas cuando sabemos o creemos saber que lo que estamos escuchando es una construcción fonográfica o el documento de una interpretación»<sup>[20]</sup> (Arbo, 2017, p. 16). En este sentido, la investigadora noruega Ragnhild Brøvig–Hanssen ha propuesto las categorías de mediación «opaca» y mediación «transparente» para poder dar cuenta del uso explícito que, en el proceso de producción fonográfica, se hace de las técnicas y tecnologías involucradas en su concreción. En relación con la búsqueda que lleva adelante un sujeto que escucha, a partir de la audición de un fonograma, por reconocer una fuente sonora en particular, la autora explica que

(...) la atención del oyente no solo se dirige hacia lo mediado sino también hacia el acto de mediación en sí. A esta estética particular la llamo «mediación opaca» para resaltar el grado de exposición de la tecnología mediadora relevante, en contraposición a la «mediación transparente», en la que lo ideal es un uso de la tecnología mediadora que el oyente puede ignorar por completo.<sup>[21]</sup> (Brøvig–Hanssen, 2010, p. 1).

A partir del análisis que desarrollaremos más adelante, veremos cómo esta categoría resulta particularmente útil para señalar diferentes momentos del fonograma.

### 2.3. Espacio textural

En su libro *Song means: analysing and interpreting recorded popular song* (2012), Allan F. Moore desarrolla, entre varios asuntos relacionados con la música popular grabada, una estrategia de análisis auditivo para poder dar cuenta de lo que él llama la «forma» de la grabación (*shape of the recording*).<sup>[22]</sup> En efecto, Moore propone un desplazamiento en el sentido con el que habitualmente se comprende la categoría «textura» en la musicología sistemática y la teoría musical<sup>[23]</sup> occidental, sobre todo, en el uso extendido de la categoría para el análisis de músicas de tradición escrita. Si bien podemos dar cuenta de las configuraciones específicas de los componentes musicales en tanto superposiciones de estratos rítmicos, melódicos y armónicos que discurren en el tiempo, Moore argumenta que, en las músicas populares grabadas, esta superposición, ocurre al interior del espacio acústico virtual, propio del fonograma.<sup>[24]</sup> De esta manera, el autor propone, a partir del análisis auditivo de una canción grabada, concebir al espacio acústico virtual en tanto «espacio textural» (*textural space*) que es ocupado por las fuentes sonoras grabadas que lo constituyen.

Este cambio epistémico allana el camino para diseñar una metodología de análisis auditivo, a partir de tres categorías: estratos funcionales (*functional layers*), *soundbox* y timbre.

En cuanto a los estratos funcionales, propone cuatro tipos que, según él, se ajustan en gran medida al instrumental empleado en el rock, y que aspiran a reconocer, organizar y describir las fuentes sonoras presentes en un fonograma<sup>[25]</sup> perteneciente a este estilo: 1) estrato de pulsación explícita (*explicit beat layer*), relacionado con instrumentos de percusión y/o de altura no puntual, generadores del *tactus*; 2) estrato de bajo funcional (*functional bass layer*), dedicado al instrumento (usualmente de registro grave, por ejemplo, como el bajo eléctrico, el contrabajo o el registro grave del piano) que, además de reforzar el estrato de pulsación explícita, usualmente también refuerza las tónicas o las notas más graves (en el caso de los acordes invertidos) de los acordes pertenecientes al estrato armónico; 3) estrato melódico (*melodic layer*), dedicado a las melodías, tanto principales como secundarias y 4) estrato armónico (*harmonic filler layer*), dedicado a los instrumentos y sonidos que cumplen una función armónica, desarrollando el acompañamiento armónico (o, según Moore, el «relleno» –sic– armónico) de las melodías que se ubican en el estrato anterior. Moore también afirma, dando una pista en relación con el uso estilístico en particular de estos estratos en el rock, que «el enfoque de voz, guitarra, bajo y batería hacia los estratos funcionales ha sido un pilar de las canciones de rock durante unas cuatro décadas»<sup>[26]</sup> (p. 27).

El *soundbox* (también traducido al español como «caja de sonido», «caja de resonancia» o «caja acústica») es la categoría analítica que Moore propone para dar cuenta, desde el análisis auditivo, de la localización espacial de las fuentes sonoras grabadas que constituyen al fonograma. Ampliando lo explicado por Lacasse en cuanto a la espacialización en su conceptualización de los parámetros tecnológicos, y avanzando hacia una categorización analítica concreta, según Moore, « la *soundbox* proporciona una forma de conceptualizar el espacio textural que habita una grabación, al permitirnos escuchar literalmente grabaciones ocupando espacio»<sup>[27]</sup> (p.30). Concretamente, se trata de concebir este espacio textural, metafóricamente, como un cubo en el que cada una de sus dimensiones tendrá gradientes en cuanto a sus posibilidades de descripción para precisar la localización de las fuentes sonoras en su interior: 1) lateralidad (izquierda–centro–derecha); 2) profundidad, asociada con el volumen relativo y el contenido espectral de una fuente sonora, y eventuales procesamientos temporales (reverberación y eco, por ejemplo) que puedan aplicarse y 3) altura, relacionada con el registro que ocupan las fuentes sonoras, entendidas tanto como alturas puntuales así como bandas del espectro frecuencial.<sup>[28]</sup>

La localización relativa de las fuentes sonoras grabadas puede ser graficada entonces, según Moore, realizando una “transcripción del *soundbox*” (*soundbox transcription*) a partir del análisis auditivo. Esta distribución no debe ser fija ni permanente, sino que puede modificarse, desde la mezcla, en cualquier momento. En efecto, Moore y Rut Dockwray (2010) proponen la existencia de cuatro “taxonomías de mezcla” (*mix taxonomies*) en relación con la distribución y localización de fuentes sonoras en el *soundbox*: 1) en racimo (*clustered*), cuando las fuentes sonoras parecen estar localizadas juntas y superpuestas, en un mismo sitio del *soundbox*; 2) triangular (*triangular*), donde la voz principal, el tambor y el bajo eléctrico se localizan cada uno en un punto fijo del *soundbox* (proponen, en este sentido, el centro, y los extremos laterales a la izquierda y a la derecha); 3) dinámica (*dynamic*), donde la localización de las fuentes sonoras es modificada durante la extensión del fonograma; y 4) en diagonal (*diagonal*), donde describen a la voz líder, el bajo y el tambor ubicados en una línea al centro del *soundbox*, mientras las demás fuentes sonoras se localizan a los laterales, ya sea en los extremos, o bien en posibilidades intermedias entre el centro y éstos.

Por último, Moore concibe al timbre como una vía fundamental para comprender el significado y el sentido de las configuraciones específicas de los sonidos. Si bien desarrollar esta perspectiva no es parte de nuestros objetivos, sí lo es el recorte en términos de atributos sonoros a los que Moore se refiere al describir esta categoría. Si bien no da precisiones categoriales al respecto, aunque abunda en ejemplos y «casos testigo» seleccionados *ad hoc*, los atributos sonoros con los que Moore pretende dar cuenta del timbre son similares a aquellos que Lacasse conceptualizó en tanto «parámetros tecnológicos» (recordemos: dinámica, espacialización, tiempo y timbre)<sup>[29]</sup> y en los procesamientos específicos que operan sobre ellos. Aquí, al hablar de timbre nos referimos, concretamente, a eventuales modificaciones en la envolvente espectral de una fuente sonora grabada (por uso de ecualización, por ejemplo), de su perfil dinámico (por modificación de su volumen relativo, por compresión), y/o de su espacialidad (por su procesamiento mediante reverberación, eco).

### 3. ESTRATEGIA METODOLÓGICA

La estrategia metodológica para el análisis endofonográfico de «Desierto» abarcó tres ejes complementarios: la tecnología utilizada, el análisis auditivo y el análisis cuantitativo.

En cuanto a la tecnología utilizada, como sistema de reproducción empleamos auriculares cerrados Beyer Dynamic DT 770 Pro.<sup>[30]</sup> Realizar la escucha mediante audífonos y no a partir de un sistema estereofónico de altavoces es coherente con lo que proponen Moore y Dockwray, al sostener que «(...) los auriculares producen una imagen estéreo más clara que los altavoces. La imagen estéreo más nítida es principalmente el resultado del efecto *in the head* – “en la cabeza” – producido por los auriculares, que pueden dirigir “la atención de los oyentes a diferentes zonas del espacio interior”, lo que permite localizar el sonido y la transcripción de

la localización de la fuente sonora con mayor precisión»<sup>[31]</sup> (Moore & Dockwray, 2010, p.184). Utilizamos también *softwares* para generar diferentes insumos de análisis, tales el *Sonic Visualiser* (para confección de espectrograma y análisis formal), y *MuseScore4* (para transcripción en notación tradicional de diferentes fragmentos melódicos, rítmicos y armónicos). La reproducción del fonograma se realizó desde la plataforma YouTube.<sup>[32]</sup>

Para el análisis auditivo, fue necesario organizar las escuchas del fonograma, estableciendo pautas que permitieran direccionar nuestra atención en cada audición hacia los objetivos propuestos. En efecto, partimos de la afirmación que hace William Moylan en relación con realizar el análisis auditivo «con intención», y en atención a diferentes perspectivas del objeto de estudio (Moylan, en Hepworth–Sawyer & Hodgson, 2017, p.32), es decir, realizar audiciones reiteradas teniendo en cuenta las categorías conceptuales y analíticas desarrolladas, y focalizando nuestra atención en el reconocimiento y la descripción de lo escuchado. En este sentido, siguiendo también a Moylan, realizamos audiciones enfocando nuestra escucha, primero, en rasgos generales y globales de la canción grabada, para luego avanzar hacia el estudio particular de cada fuente sonora grabada. Por cada audición se confeccionaron, progresivamente, cada uno de los insumos necesarios para el análisis.

El análisis cuantitativo, consistió en la generación de insumos, entre los que incluimos un espectrograma y transcripciones en notación musical tradicional de diferentes fragmentos rítmicos y melódico–armónicos. Simultáneamente, se llevó adelante una bitácora donde se recogieron algunas conclusiones preliminares y ensayaron hipótesis en relación con explicaciones posibles para la configuración específica de la resultante sonora del fonograma.

## 4. ANÁLISIS

### 4.1. Descripción general y análisis formal

«Desierto» tiene una duración total de 7:09 minutos (es el segundo fonograma más extenso del disco *Abre*, siendo el primero «La casa desaparecida» con 11:28 minutos de duración). El tempo aproximado es de negra = 97,<sup>[33]</sup> con un indicador de compás de 4/4. Ambos se mantienen estables durante toda la canción. Las fuentes sonoras que identificamos son: máquina de ritmo, cantante masculino, coro,<sup>[34]</sup> guitarras eléctricas (sin distorsión y con distorsión, tocando arpegios, *riff* y acordes plaqué), sintetizador (tocando una contramelodía a la voz líder en segmentos microformales a, y tocando intervalos de cuarta justa y quinta justa, con otro timbre, en segmentos B), arpegiador, batería,<sup>[35]</sup> piano *rhodes* (a5). A la audición, identificamos una clara preeminencia de la voz líder, las guitarras eléctricas, el bajo eléctrico y la batería. Formalmente, la canción está organizada siguiendo la forma estándar A–B en términos macroformales, dividiéndose cada segmento macroformal en dos (o tres, en el caso de B2) segmentos microformales. La decisión de utilizar, para el análisis comparativo, la combinación de letras del abecedario en mayúscula y minúscula, junto con números correlativos de acuerdo con su orden de ocurrencia, responde también a una opción metodológica cuyo fundamento es no haber encontrado en «Desierto» características o aspectos específicos que nos sugieran nominar los segmentos formales de acuerdo con otras perspectivas analíticas.<sup>[36]</sup>

La segmentación formal de tipo A–B, sobre todo en términos macro, puede verse claramente a partir del siguiente espectrograma:

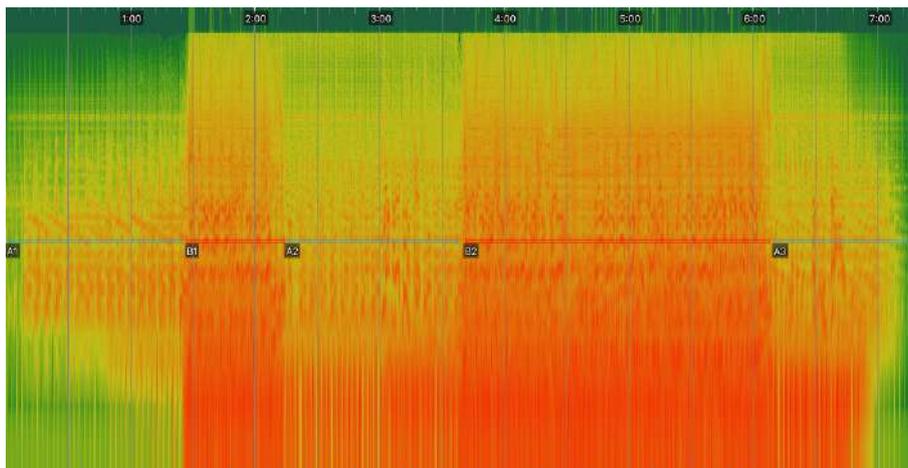


IMAGEN 1.

escala

Fuente: elaboración propia.

Luego, avanzamos con la segmentación microformal de cada uno de los segmentos macroformales:

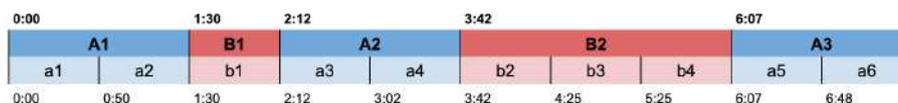


IMAGEN 2.

Esquema de los segmentos formales de «Desierto» Incluye marca de tiempo minuto segundo de los comienzos de cada segmento macro en negrita arriba y segmento microformal en redonda abajo.

Fuente: elaboración propia.

La segmentación formal propuesta responde a los siguientes criterios: 1) los segmentos A poseen una secuencia armónica diferente a los segmentos B, aunque ambos comparten la misma tonalidad (ampliaremos este aspecto cuando desarrollemos el estrato armónico); 2) cada tipo de segmento formal está guiado por un tipo estructural<sup>[37]</sup> de melodía líder (la voz de Fito Páez), configurada de una manera específica para cada caso (ampliaremos al abordar el estrato melódico); 3) existe una marcada diferencia entre los segmentos A y B, en términos de ocupación espectral, de intensidad sonora y de distribución en el campo estéreo (cada segmento es compatible con diferentes tipologías de mezcla); 4) los segmentos A suelen incluir mayor cantidad de operaciones técnico–discursivas móviles, que caracterizan de diferente manera a cada segmento microformal a, mientras que los segmentos B son, desde este punto de vista, más bien estáticos (ampliaremos estos últimos dos puntos al desarrollar el análisis del espacio textural).

Por último, en cuanto a la concatenación de los segmentos formales, identificamos una marcada tendencia hacia la superposición, a excepción de los pasajes b1 → a3 y b4 → a5, donde se produce una yuxtaposición entre segmentos formales. Contrariamente al argumento que desarrollamos respecto de la segmentación formal, estos momentos de pasaje son coincidentes con el único fragmento de la letra que podríamos definir, a partir de su configuración específica y de sus reiteraciones, como «estribillo» («y nada de lo que me digas, amor, va a sacarme de este desierto...») donde toda la frase funciona como cierre del segmento formal precedente, excepto las dos últimas sílabas de la palabra «de–sier–to», que se ubican en los primeros pulsos del segmento formal posterior.

## 4.2. La letra

En cuanto a la letra, cabe destacar la alta regularidad en su organización métrica. Está compuesta en estrofas de cuatro versos, de ocho sílabas cada uno, a excepción del final de los segmentos micro formales b1, b3 y b4 que incluyen la frase « Y nada de lo que me digas, amor, va a sacarme de este desierto»,<sup>[38]</sup> cuya inclusión, por tener mayor cantidad de sílabas, rompe con la regularidad métrica.

Como mencionamos antes, un hecho que atraviesa la segmentación formal, la configuración melódico-armónico y la letra de «Desierto», es la marcada tendencia a la concatenación por superposición de segmentos formales. Concretamente, lo que ocurre es que en los momentos donde se presenta este modo de concatenación, mientras la secuencia armónica de un segmento formal está finalizando, comienza la letra del segmento formal siguiente. Este procedimiento estratégico<sup>[39]</sup> (Madoery, 2000) en la interrelación entre melodía, texto cantado y acompañamiento armónico produce una gran continuidad en el discurrir temporal del fonograma.

## 4.3. Estratos funcionales

### 4.3.1. Estrato melódico

Simultáneamente al estrato armónico, se despliegan melodías a cargo de la voz líder, el coro, un sintetizador (en a1, a3 y a4) y un sintetizador con un arpegiador con una alta densidad cronométrica (en a2 y a5). Mientras que la melodía cantada por la voz líder es la melodía principal en toda la canción, las otras funcionan como melodías secundarias. Transcribimos a continuación la melodía estructural de la voz líder para los segmentos macroformales A y B:



IMAGEN 3.

Melodías estructurales para A y B.

Fuente: elaboración propia.

Ambas melodías estructurales se caracterizan por tener un comienzo acéfalo, con ritmo de corcheas (siendo la segunda melodía un tiempo más largo que la primera), que resuelven melódicamente hacia la nota *mi*. La melodía principal gravita en torno a la nota *mi*, siendo característica una configuración melódica de ámbito reducido (generalmente, dentro de la tercera menor), y repitiendo el mismo fragmento melódico, con mínimas variaciones, en cada verso. Es interesante remarcar que, a pesar de que la melodía estructural para los segmentos B tiene características compatibles con una configuración modal (sensible modal que asciende por tono a la tónica), argumentaremos en favor de una interpretación tonal de la organización de alturas en «Desierto» (ampliaremos esto al desarrollar el estrato armónico).

Al final de cada segmento B suena un *riff*<sup>[40]</sup> al unísono entre guitarras eléctricas y bajo eléctrico, que no solamente funciona como melodía secundaria, sino que fundamentalmente funge en tanto articulador formal (marca el final de la progresión armónica, para volver a comenzar):



IMAGEN 4.

Transcripción (en notación de efecto) del riff tocado al unísono por guitarras eléctricas y bajo eléctrico, al final de cada segmento microformal b.

Fuente: elaboración propia.

#### 4.2.2. Estrato armónico

Cada uno de los segmentos microformales está caracterizado por una organización particular de la armonía. El estrato armónico lo conforman las guitarras eléctricas (tanto en acordes arpegiados como plaqué), el coro, y el sintetizador. Transcribimos a continuación la progresión armónica resultante en cada segmento microformal:

Segmentos a1, a2, a3 y a4: ||: Em | Em/7M | Em7 |Em6M :||: A | C | Em | E° | A | C | Bsus4 | B (a1 y a3) ó Bsus4 (a2 y a4) :||

Segmento b1y b2: ||: E5 | A5 A5/G :||: G | D/F# | G | (riff):||

Segmentos b3 y b4: ||: Em | D/F# | G | (riff):||

Segmentos a5 y a6: ||: Em | Em/7M | Em7 |Em6M :||

Armónicamente, y considerando la polarización del estrato melódico principal en torno a la nota *mi*, podemos identificar la preeminencia del modo menor con tónica en esta nota, con dos desvíos. Primero, el descenso cromático de las notas *mi-re#-re-do#* (tocadas por el coro – a1 –, la guitarra eléctrica sin distorsión tocando arpeggios– a1, a3, a4, a5, a6), que podría dar lugar a considerar un uso situado de la escala de mi menor melódica (notas *mi fa# sol la si do# re# mi*), con la inclusión de sus notas de movimiento obligado ascendentes (*do#*, *re#*) y descendentes (*do*, *re*). Este hecho, que analíticamente ubicamos en el estrato armónico, le otorga dinamismo al estrato melódico, caracterizado fundamentalmente por la repetición de alturas y de una estructura melódica en particular. El segundo desvío armónico respecto de la tonalidad propuesta lo encontramos en los segmentos microformales a2 y a4, con la inclusión del acorde E° (mi disminuido, notas *mi sol sib*), que incluye la nota *sib*, ajena a la tonalidad de mi menor. En cualquier caso, habida cuenta del análisis melódico–armónico que realizamos, y reponiendo la categorización propuesta por Nicole Biamonte (2017), podemos afirmar que, desde el punto de vista armónico, «Desierto» es una canción tonal, organizada en torno a la tonalidad<sup>[41]</sup> de *mi menor*.

Mención aparte merecen los acordes usados en los segmentos B: E5 G5 y A5. Estos acordes, tocados por las guitarras y cifrados como *powerchords*,<sup>[42]</sup> en lugar de definir la armonía tonal aportando terceras «tocadas» efectivamente (pensemos en la secuencia de acordes Em G A, por ejemplo), incluyen en su sonoridad distorsionada mayor preeminencia de la tercera mayor que de la tercera menor.<sup>[43]</sup> Con lo cual, al análisis auditivo, los acordes G5 y A5 podrían aparentar ser acordes mayores, por la presencia, más o menos audible, de la tercera mayor de cada uno de ellos, debido al espectro distorsionado de las guitarras.

### 4.2.3. Estrato de bajo funcional

El estrato de bajo está ocupado por el bajo eléctrico, sin participación de otra fuente sonora en toda la extensión del fonograma. Son de destacar dos aspectos: 1) la alternancia entre ausencia y presencia del estrato de bajo funcional, como factor determinante en la administración espectral de todo el fonograma (ver el espectrograma, la parte inferior coloreada en rojo corresponde a la presencia del bajo eléctrico), y 2) el ritmo con el que suena en cada segmento macroformal. Esta afirmación puede verse reflejada claramente en el espectrograma mientras que para los segmentos a3, a4, a5 la combinación de sonido y silencio produce un espectro grave «troquelado»,<sup>[44]</sup> en los segmentos b1, b2, b3 y b4 el espectro es continuo, más próximo a una «masa» de sonido grave que a una melodía con función de base.

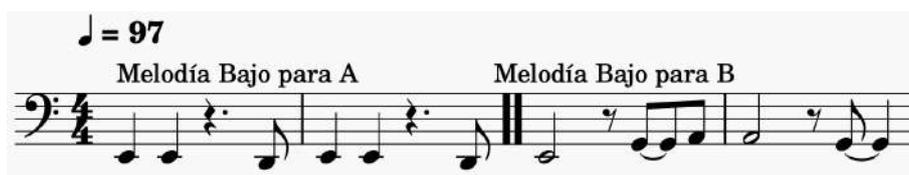


IMAGEN 5.

Patrones rítmicos del bajo eléctrico según cada segmento macroformal.

Fuente: elaboración propia.

El Bajo eléctrico también toca las tónicas de cada acorde, excepto cuando la armonía es D/F#, donde toca el F# (tercera mayor de la triada de *re* mayor).

### 4.2.4. Estrato de pulsación explícita

El estrato de pulsación explícita lo ocupan dos fuentes sonoras: primero, una máquina de ritmos y, luego, una batería. Mientras la máquina de ritmos ocupa el estrato en forma individual los segmentos formales a1, a2 y a6, la batería hace lo propio en b1, a3, a4, b2, b3, b4 y a5. Dos cuestiones resultan interesantes a destacar para nuestro análisis: 1) ambas fuentes comparten un patrón rítmico estructural (ver transcripción a continuación), y 2) la superposición de ambas es audible en los segmentos a3, a4 y a5.



IMAGEN 6.

Transcripción de los ritmos estructurales de ambas fuentes sonoras. Nótese que: 1) ambas fuentes sonoras comparten la configuración bombo en primer tiempo–tambor en tercer tiempo; 2) los ataques de la batería son coincidentes con aquellos del Bajo eléctrico en A, y con bajo eléctrico y guitarra eléctrica en B.

Fuente: elaboración propia.

Es interesante también señalar que, cuando la letra dice «...y nada de lo que me pidas, amor...», momento en el que la batería deja de tocar, puede escucharse, de fondo, la máquina de ritmo sonando.

### 4.3. Soundbox

En términos de distribución y localización de las fuentes sonoras, encontramos que, siguiendo las tipologías de Moore & Dockwray, «Desierto» es compatible con tres tipologías, cada una caracterizando un segmento formal: 1) «en racimo» (*clustered mix*) para los segmentos formales a1, a2 y a6 (coincidente con una poca intensidad sonora resultante, y también con poca ocupación del espectro total del fonograma – ver espectrograma –), 2) en diagonal (*diagonal*), para los segmentos b1, b2, b3 y b4 y 3) dinámica (*dynamic*), para los segmentos a3, a4 y a6.



IMAGEN 7.

Transcripción del *soundbox* de los segmentos a1, a2 y a6, compatible con la taxonomía de mezcla «en racimo». Nótese que las fuentes están agrupadas, en términos de lateralidad, al centro del espacio, y en términos de profundidad, aparentemente lejanas.

Fuente: elaboración propia, a partir de la plantilla de *soundbox* vacía en Moore & Dockwray, 2010,p.184.



IMAGEN 8.

Transcripción del *soundbox* para el segmento b2, similar para los segmentos b1, b3 y b4, compatible con la taxonomía de mezcla «diagonal» propuesta por Moore & Dockwray. Nótese, comparativamente respecto de los segmentos a, no solamente la mayor cantidad de fuentes sonoras y la ocupación del espacio que hacen en el eje lateral, sino también su ocupación espectral (expresada en el tamaño relativo de los bordes de cada rectángulo), así como también la apariencia de estar « más adelante».

Fuente: elaboración propia, a partir de Moore & Dockwray, 2010,p.184.

A los fines de nuestro análisis, es interesante poder dar cuenta de cómo se modifica la localización espacial de la voz líder a lo largo del fonograma. Para ellos, utilizamos el dispositivo de «mapa de mezcla» (*mixmap*), propuesto por William Moylan:<sup>[45]</sup>

		A1		B1	A2		B2			A3	
		a1	a2	b1	a3	a4	b2	b3	b4	a5	a6
Eje X (lateral)	Izquierda										
	Centro										
	Derecha										
Eje Z (profundidad)	Frente										
	Medio										
	Atrás										

IMAGEN 9.

Mapa de mezcla de la voz líder, graficando las modificaciones en la localización de esta fuente sonora en el *soundbox*. Nótese 1) que en los segmentos B, la voz siempre está al centro y al frente, y 2) que en los segmentos a, hay diferentes configuraciones, tanto de lateralidad como de profundidad, incluso dentro de un mismo segmento formal (a4 para lateralidad, y a6 para lateralidad y profundidad).

Fuente: elaboración propia.

#### 4.4. Timbre

Realizar una descripción pormenorizada del timbre de cada fuente sonora grabada en todo el fonograma, siguiendo los tipos de parámetros tecnológicos propuestos por Lacasse, excede el propósito y los alcances de este trabajo. No obstante, considerando su importancia para la canción, analizaremos el timbre la voz líder y las modificaciones a lo largo del fonograma.<sup>[46]</sup> Para ello, realizamos un mapa de mezcla, combinado con una tabla descriptiva, donde describen las diferentes envolventes espectrales de la voz según los segmentos formales y, al mismo tiempo, se explicita la configuración de los procesamientos espaciales y temporales operados sobre la voz líder.

VOZ LÍDER		A1		B1	A2		B2			A3	
		a1	a2	b1	a3	a4	b2	b3	b4	a5	a6
ENVOLVENTE ESPECTRAL	Agudos										
	Medios										
	Graves										
PROCESAMIENTOS TEMPORALES	Eco	Varias repeticiones, al centro		1) Muy corto (semicorchea), una repetición, al centro; 2) finales de frase ("nada..."): una repetición; a la derecha	1) Corto, una repetición (corchea), a la derecha; 2) Muy corto, una repetición (semicorchea), al centro	Corto, una repetición (corchea), a ambos laterales.	1) Muy corto (semicorchea), una repetición, al centro	¿?	¿?, hasta "y nada de lo que me digas, amor...", donde vuelve la configuración de b1.	Una repetición, al centro	Sin eco
	Reverberación	Corta		¿?	¿?	¿?	¿?	¿?	¿?	Corta	Sin reverb

IMAGEN 10.

Tabla descriptiva de la voz líder, atendiendo a las modificaciones en su configuración espectral y a las modificaciones en los procesamientos temporales aplicados a ella. Fuente: elaboración propia. El color amarillo (a2) pretende ilustrar una apertura progresiva de la envolvente hacia la porción aguda del espectro, mientras que el color verde (a5) un cierre de la porción aguda hacia la porción media del espectro.

Fuente: elaboración propia.

Este insumo nos permite ver cómo la envolvente espectral de la voz líder guarda configuraciones relativamente estables de acuerdo con el segmento formal del fonograma. En este sentido, mientras que los segmentos A encontramos una voz filtrada en graves y agudos, de diferentes maneras según cada segmento microformal, en los segmentos B la envolvente espectral de la voz cubre las tres bandas del espectro propias de esta fuente sonora, en forma estática.

En cuanto a los procesamientos temporales, al análisis auditivo reconocemos la presencia en la voz líder de reverberación y eco, aunque con configuraciones diferentes conforme se sucede el fonograma. En atención a nuestros objetivos, consideramos importante poder visualizar, a través de este insumo, las sucesivas modificaciones que se operan en la configuración de estos procesamientos en diferentes momentos del fonograma. Ante la estabilidad en el perfil melódico estructural de la voz líder, y la alta regularidad de la letra, estas modificaciones aportan variedad. Más allá de esto, dos observaciones más son importantes de

realizar en este sentido: 1) el fragmento de letra «yo soy un espectro...» (a4) está procesado mediante una operación que, si bien no pudimos describir a partir de nuestro análisis auditivo, sí podemos decir que es el único fragmento de texto que está procesado de esta manera, logrando esa resultante sonora particular, y 2) que producto de la suma de instrumentos, del aumento en la intensidad sonora de cada uno de ellos, y del aumento en la ocupación de la envolvente espectral total del fonograma, los casilleros completados con signos de interrogación («¿?») cifran nuestra imposibilidad, a partir de la estrategia metodológica adoptada, de poder dar cuenta de la configuración de estos procesamientos en esos segmentos formales.<sup>[47]</sup>

## 5. CONCLUSIONES

Al comenzar este artículo afirmamos que al escuchar una canción grabada estamos en presencia no solamente de los textos musicales, lingüísticos y performativos, sino también de las huellas audibles del proceso de producción fonográfica a través del cual la canción se vuelve fonograma. Advertimos también sobre la transparencia implícita con la que puede quedar opacada la incidencia del proceso de producción fonográfica en la resultante sonora final de la canción grabada si se la concibe como performance fijada. En este sentido, repusimos sucintamente marcos teóricos que permiten pensar la canción, su *performance* y el proceso mediante el cual se vuelve canción grabada, como constitutivos de esta y, particularmente, recuperamos categorías útiles y pertinentes para nuestro trabajo a los fines de indagar en el texto sonoro de la canción grabada. A modo de cierre, puntualizaremos conclusiones parciales respecto del análisis realizado, como también reflexiones finales de intenciones más amplias.

En primer lugar, podemos decir que en «Desierto», además de la letra, cada conjunto de segmentos macroformales A y B están caracterizados por configuraciones específicas tanto de estructuras musicales (parámetros abstractos y performativos) como de parámetros tecnológicos. Los segmentos formales A poseen una intensidad intermedia, una ocupación espectral intermedia (ninguno de los segmentos microformales alcanzan los extremos graves ni agudos del espectro que muestra el espectrograma), una tendencia a la ocupación del espacio textural «en racimo» (*clustered mix*) y a una mayor opacidad en los procesamientos aplicados a diversas fuentes sonoras (filtrado del contenido espectral de la voz líder, desplazamiento lateral de la voz líder, filtrado de la máquina de ritmos, procesamientos con *reverb* y eco de la voz líder) que se revela no solo en la exposición explícita del procesamiento, sino en las modificaciones sucesivas de un procesamiento conforme discurre el fonograma (recordemos, por ejemplo, las diferentes localizaciones laterales de la voz líder entre los segmentos formales a1, a2, a3 y a4). Mientras que en los segmentos B, al haber un cambio notable en la configuración de la estructura musical (mayor dinámica, mayor densidad espectral, mayor actividad instrumental –*fills* de batería, solos de guitarra eléctrica, *fills* de bajo eléctrico–), los parámetros tecnológicos y el espacio textural (el *soundbox* y el timbre de cada elemento), se conservan idénticos y, asimismo, no se modifican en las sucesivas ocurrencias de los segmentos microformales.

Otro punto de interés han sido los pasajes entre segmentos macroformales, tanto A→B como B→A. Dijimos, al momento de describir la concatenación de segmentos formales, que ella ocurre por superposición en ambos niveles (macro y micro). Ahora bien, en términos macro, hasta que la voz líder canta la primera frase del segmento B (en el caso de la transición A→B), o bien en el caso donde comienza la armonía de la parte A, sin la voz líder (en el caso de B→A), tienen lugar, simultáneamente, modificaciones en los parámetros interpretativos y tecnológicos. En el caso de los pasajes A→B: guitarras eléctricas distorsionadas tocando con *palm mute*<sup>[48]</sup> y en *crescendo* (configurando una textura homofónica con el bajo eléctrico y los toms de la batería), el acorde de si mayor (dominante de mi menor, centro tonal de la canción) sumándose al *soundbox* en los extremos laterales y adelante, la voz líder sin filtrar, con mayor exposición de los procesamientos de reverberación y eco. Esto nos permite afirmar que, en relación con nuestra hipótesis de partida, a la escucha de la resultante sonora final del fonograma, los pasajes entre segmentos macroformales no pueden explicarse únicamente por una configuración de la estructura musical, ya sea por la resolución de un proceso cadencial

(en el caso de B→A, la resolución V–I, del si mayor al mi menor), o por una configuración textural específica, en términos tradicionales (en el caso de A→B, la textura homofónica tocada en *crescendo* por las guitarras eléctricas, el bajo eléctrico y los toms). Ellos constituyen una parte, atribuible fundamentalmente a los textos musicales y performativos. La otra parte, atribuible a las operaciones técnico–discursivas realizadas en la etapa de mezcla (es decir, al texto sonoro, o a los parámetros tecnológicos), es la ocupación espectral variable (ver espectrograma; nótese cómo en pasajes A→B el espectro ocupado se amplía hacia los extremos, mientras que en los B→A se restringe) y la localización relativa de las fuentes sonoras (comparar las transcripciones *soundbox* de los segmentos A y B). En efecto, nótese cómo la localización relativa en los pasajes A→B dan cuenta de una transición de las fuentes sonoras desde el centro–medio del *soundbox* hacia el centro–frente producido, en parte, por el aumento en la intensidad de la performance y, en simultáneo, se amplía la ocupación lateral del *soundbox* por la inclusión de las guitarras eléctricas.

Por último, la melodía principal, cantada por la voz líder, en términos estructurales es considerablemente estática entre los segmentos formales. Inclusive, las melodías estructurales de cada segmento formal son similares entre sí. Como contrapeso a este estatismo en términos de estrato melódico, encontramos, por un lado, las variaciones del estrato armónico (recordemos el coro, cantando el descenso cromático) y, por otro, las intervenciones realizadas desde la mezcla, realizadas con una resultante opaca en diferentes momentos del fonograma, aportan variaciones y contrastes a esta fuente sonora (recordemos las diferentes gradaciones de filtrado de la voz, así como también las diferentes localizaciones en el *soundbox*, tanto en términos laterales como de profundidad, y las diversas configuraciones en sus procesamientos temporales). En este sentido, los segmentos formales A se caracterizan por ser más opacos, o como explica Brøvig–Hanssen, por contener fragmentos sonoros donde el grado de exposición de la tecnología relevante es más explícito que los segmentos B, más transparentes, donde la resultante sonora no evidencia huellas de un uso explícito de alguna tecnología en particular, con la finalidad de captar la atención del oyente. Esta opacidad que describimos en nuestro análisis, y que solo es posible realizar mediante la operación de los parámetros tecnológicos en la etapa de mezcla, lejos de considerarlo como un «efecto» o un agregado lateral, es un elemento fundamental en la constitución de la canción grabada y, por lo tanto, de su resultante sonora final.

Si retomamos la «teoría de la constitución» propuesta por Pouivet y recuperada sucintamente en la introducción de este artículo, podemos afirmar a partir de nuestro análisis que «Desierto» está constituida, por un lado, como propone Arbo, por las «huellas reales o efectivas» de la canción y su performance específica (2017:30). Así como también, y en la misma medida, constituyen a «Desierto» en tanto fonograma las operaciones técnico–discursivas de sus parámetros tecnológicos que definimos con Di Cione y Lacasse. Afirmamos, a la luz de nuestro análisis, que ambas (obra y grabación, en términos de Pouivet) reúnen todas las propiedades estéticas disponibles a la escucha. En efecto, una etapa del proceso de producción fonográfica (la mezcla) se revela como ineludible para lograr la resultante sonora final de la canción grabada, producto de las operaciones que allí se realizaron y que, además de dejar marcas audibles en el fonograma, entendemos a partir de nuestro análisis, y con Frith y Zagorski–Thomas, fueron realizadas con una finalidad estética, o como propone Di Cione, con una poética sonora en particular. Es condición no solo que existan, sino que se hayan concretado estas operaciones técnico–discursivas en particular, relevadas a partir de nuestro análisis auditivo, con sus diferentes grados de transparencia y opacidad, así como también las diferentes configuraciones específicas de sus textos musicales, performativo y lingüístico, para lograr la resultante sonora final de «Desierto» en tanto *master*.

Finalmente, entendemos que la perspectiva endofonográfica de análisis, puesta en acción mediante una estrategia metodológica con énfasis en el análisis auditivo, ha probado, al menos con este objeto de estudio, y a partir de los objetivos e hipótesis propuestos aquí, ser una perspectiva eficaz no solamente para lograr mayor incisividad en el análisis del texto sonoro en términos individuales, sino fundamentalmente, para poder avanzar hacia el análisis de las interrelaciones entre éste y los textos lingüístico, performativo y musical

y, de esta manera, poder dar cuenta de cómo su singular entramado conforma la resultante sonora final de «Desierto» .

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arbo, Alessandro (2017). Enregistrement–document ou enregistrement–oeuvre? Un problème épistémique, en Arbo, Alessandro & Lephay, Pierre–Emmanuel (eds.), *Quand l'enregistrement change la musique*. Hermann
- Basso, Gustavo (2006). *Percepción auditiva*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes
- Biamonte, Nicole. (2017). Pop/Rock Tonalities, en Wörner, Felix; Scheideler, Ulrich; Rupprecht, Philip (eds.), *Tonality since 1950*. Franz Steiner Verlag
- Breuer, Mario. (2018). *Rec& Roll. Una vida grabando el rock nacional*. Aguilar
- Bresler, Zak. (2021). Immersed in pop: 3D Music, Subject Positioning, and Compositional Design in The Weeknd's Blinding Lights for Dolby Atmos, en *Journal of Popular Music Studies* Vol. 33 n°3, pp. 84–103
- Brøvig–Hanssen, Ragnhild. (2010). Opaque Mediation: The Cut–and–Paste Groove in DJ Food's 'Break', en Danielsen, Anne (Ed.), *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*. Ashgate
- Camilleri, Lelio. (2010). Shaping sounds, shaping spaces en *Popular Music* Vol. 29, No. 2, pp. 199–211
- Di Cione, Lisa. (2022). Musicología de la Producción Fonográfica en *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 23 N° 2 (2022). Disponible en <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/413/471>
- Di Cione, Lisa. (2023). Musicología de la producción fonográfica: las operaciones técnico– discursivas en el estudio de grabación analógica y las poéticas sonoras del rock en la Argentina, [Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires]. Disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/16966>
- Frith, Simon & Zagorski–Thomas, Simon. (2012). *The Art of Record Production. An introductory reader for a new academic field*. Ashgate publishing
- González, Juan Pablo. (2013). *Pensar la música desde América Latina*, 1era ed. Gourmet Musical Ediciones
- Herrera, Enric. (1990). *Teoría musical y armonía moderna*, vol.1. Antoni Bosch Editores
- Izhaki, Roey. (2008). *Mixing audio. Concepts, practices and tools*, 1 ed. Focal press
- Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. (2022). Puzzles sonoros y construcciones tímbricas: hacia una categorización de los parámetros de análisis de una producción fonográfica, en *Revista Argentina de Musicología*, vol. 23 n°2. Disponible en <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/415>
- Katz, Mark. (2010). *Capturing sound: How Technology Has Changed Music*, edición revisada. University of California Press
- Kraugerud, Emil. (2017). Meanings Of Spatial Formation In Recorded Sound en *Journal of the Art of Record Production*, Vol. 11
- Lacasse, Serge. (2001). The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression, Tesis de Doctorado. University of Liverpool. Disponible en [https://www.researchgate.net/publication/35721252\\_'Listen\\_to\\_my\\_voice'\\_the\\_evocative\\_power\\_of\\_vocal\\_staging\\_in\\_recorded\\_rock\\_music\\_and\\_other\\_forms\\_of\\_vocal\\_expression](https://www.researchgate.net/publication/35721252_'Listen_to_my_voice'_the_evocative_power_of_vocal_staging_in_recorded_rock_music_and_other_forms_of_vocal_expression)
- Lacasse, Serge. (2005). La musique populaire comme discours phonographique : fondements d'une démarche d'analyse, en *Musicologies*, printemps 2005, n° 2
- Liut, Martín. (2020). Representaciones musicales de la Argentina: Desmesura y pesadumbre en «La casa desaparecida» de Fito Páez, en *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 21 Nro. 2: 153–181. Disponible en: <http://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/297/366>
- Liu–Rosenbaum, Aaron. (2012) The Meaning In The Mix: Tracing A Sonic Narrative In 'When The Levee Breaks', *Journal on The Art of Record Production*, vol.7. Disponible en <https://www.arpjournal.com/asarpwp/the-meaning-in-the-mix-tracing-a-sonic-narrative-in-%E2%80%98when-the-levee-breaks%E2%80%99/>

- Madoery, Diego. (2000). Los procedimientos de producción musical en la música popular, en *Revista del Instituto Superior de Música* n°7. Disponible en <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/issue/view/81>
- Madoery, Diego. (2021). *Charly y la máquina de hacer música. Un viaje por el estilo musical de Charly García (1972–1996)*. Gourmet Musical Ediciones
- Madoery, Diego. (2022). Formas estandarizadas y no estandarizadas en música popular. Una propuesta. Ponencia presentada en las *Segundas jornadas Interamericanas de Teoría musical*. Virtual. 2 al 5 de Agosto de 2022
- Moore, Allan F. (2012). *Songmeans: analysing and interpreting popular recorded song*. Ashgate publishing
- Moore, Allan F. & Dockwray, Rut. (2010). Configuring the sound–box 1965–1972, en *Popular Music* Vol. 29 n°2
- Moylan, William. (2002). *The Art of Recording: understanding and crafting the mix*. Focal Press
- Moylan, William. (2009). Considering space in music en *Journal of the Art of Record Production*, vol.4. Disponible en <https://www.arjournal.com/asarpwp/considering-space-in-music/>
- Moylan, William. (2017). How to listen, what to hear en Hepworth–Sawyer, Russ & Hodgson, Jay (Eds.). (2017). *Mixing music*. Routledge
- Pouivet, Roger. (2014). La triple ontologie des deux sortes d'enregistrements musicaux en Frangne, Pierre–Henry & Lacombe, Hervé (eds.), *Musique et enregistrement*. Presses Universitaires de Rennes
- Tagg, Philip. (2014). *Everyday tonality II — Towards a tonal theory of what most people hear*. MassMediaMusic Scholar Publishing
- Zak, Albin J. III. (2001). *The poetics of rock: cutting tracks, making records*. University of California Press

## NOTAS

[1]Agradezco a Rubén López–Cano por el estimulante intercambio sostenido durante la redacción de este artículo, y a Elina Goldsack y Diego Madoery por los aportes que han hecho a la primera versión del mismo.

[2]Nos inscribimos aquí en una Musicología de la Producción Fonográfica, tal como lo propone Lisa Di Cione, quien, asimismo, dialoga con las producciones y discusiones académicas sostenidas por el CHARM (*Centre for the History and Analysis of Recorded Music*), el AHRC (*Art and Humanities Research Council*), la *Art of Record Production* y la más reciente *Society for Music Production Research*. Al respecto, cf. Di Cione, 2022.

[3]Mark Katz los define como «(...) una manifestación palpable de la influencia del soporte fonográfico» («it is a palpable manifestation of a recordings influence»), es decir, los sonidos propios del medio analógico y/o digital que pueden estar presentes en el fonograma, y ser, como dice el autor, claramente audibles (Katz, 2010,p.2). Entendemos que seguramente son parte del objeto de estudio, en términos objetivos, pero por una necesidad de recorte y enfoque analítico no incluimos su estudio en este trabajo.

[4]Entenderemos aquí al *master* como la versión comercialmente disponible del fonograma, y concebida en tanto original.

[5]Philip Rabinowitz, fue productor musical, ingeniero de sonido y compositor, nacido en Sudáfrica (1934) y fallecido en Estados Unidos (2013). Fue reconocido por la academia Grammy con múltiples premios, destacándose entre ellos el Premio Grammy al álbum del año (1980 y 2005), al mejor álbum con sonido envolvente (2005) y al mejor álbum de pop vocal tradicional (2006, 2007 y 2012), el Premio Grammy fiduciario (2001) y el Premio Grammy técnico (2005). Cf. [www.philramone.com](http://www.philramone.com).

[6]Ingeniero de sonido y productor musical estadounidense, ganador de siete premios Grammy y nominado a ellos en diez oportunidades. En relación con nuestro objeto de estudio, es importante mencionar que una de las nominaciones recibidas por Filipetti en los premios *Latin Grammy* 1999 fue por su tarea como ingeniero de mezcla del álbum *Abre*, en tanto «Álbum mejor mezclado». Cf. [www.frankfilipetti.com](http://www.frankfilipetti.com).

[7]Es importante reponer que, entre los años 1997 y 2012, el estudio de grabación *Circo Beat* fue propiedad de Fito Páez. El diseño y la construcción estuvieron a cargo de la prestigiosa empresa de construcción y diseño acústico estadounidense Walter Storyk Design Group (WSDG). Además de destacar el diseño acústico, fue reconocido por los equipamientos y tecnologías disponibles allí, destacándose entre ellas la consola analógica Solid State Logic (SSL) 4000 G+ de 48 canales de entrada y salida. El estudio, actualmente en vigencia y pleno funcionamiento, está emplazado en el barrio porteño de Villa Devoto, en Ciudad de Buenos Aires.

Desde el año 2012 cambió su propietario y su nombre comercial fue reemplazado por *Romaphonic*. Cf. <https://wsdg.com/los-studios-y-las-historias-romaphonic-studios-spanish/>.

[8]Ingeniero de mastering estadounidense. Su estudio participa habitualmente en la masterización de las producciones fonográficas financiadas por las *majors*–sellos discográficos más grandes, y con mayor participación en el mercado: Universal Music Group, Sony Music y Warner Music Group–de la industria fonográfica.

[9]Este artículo tiene su origen en las discusiones sostenidas desde el año 2020 por el Grupo de Estudios de Musicología de la Producción Fonográfica (GEMPF–Argentina), coordinado por Lisa Di Cione, aunque también se relaciona con otras dos instancias. Por un lado, con el trabajo final realizado para el seminario de posgrado «Análisis musical de músicas populares», que dictara Diego Madoery entre los meses de noviembre y diciembre de 2023 en el programa de Doctorado en Humanidades de la Facultad de Humanidades y Ciencias (Universidad Nacional del Litoral–Argentina). Por otro, una primera parte del análisis textural de la canción «Desierto» que realizamos en este artículo fue presentada en el marco del Webinar «Análisis auditivo de músicas populares grabadas», propuesto por el Grupo de Estudios sobre Formación del Oído Musical (coordinado por Sofía Martínez–Villar y Vicente Martínez–Casas), perteneciente al IV Ciclo de Webinars (coordinado por Cristóbal García Gallardo) de la Sociedad de Análisis y Teoría Musical de España (SATMUS), que tuvo lugar el sábado 10 de febrero de 2024. La grabación del webinar se encuentra disponible aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=O9Y7H5hlG94>.

[10]En su tesis de doctorado, Lisa Di Cione define al fonograma como «(...) el producto de la tecnología de grabación sonora independientemente del soporte físico (cilindros de cera, discos galvanoplásticos, cintas magnéticas u otros soportes digitales), el sistema empleado (mecánico o eléctrico) y el tipo de señal (analógica o digital). Por consiguiente, el fonograma siempre está asociado a un sistema de producción y reproducción. (...) El fonograma, entendido como huella y resultado de un proceso productivo se diferencia radicalmente del concepto de “objeto sonoro” acuñado por Pierre Schaeffer, consistente en una abstracción tanto de sus condiciones de producción y modos de circulación, como de una escucha mediada y corporeizada. El concepto de fonograma, en cambio, restituye la dimensión mediática, procesual y colaborativa de su génesis». Cf. Di Cione, 2023, p.63.

[11]Si bien puede encontrarse el uso de ambas expresiones en forma intercambiable (producción fonográfica / musical), es interesante reponer el matiz que propone Diego Madoery, al hablar no solo de producción musical sino de «procedimientos de producción musical»: «La realización de la música implica un complejo proceso anterior a su puesta en acto. Al escuchar una obra en vivo o grabada asistimos a la culminación de este proceso que se remonta al origen mismo de la obra. Este camino transitado desde el antes hasta el presente del acto conforma lo que denominamos procedimientos de producción musical. Estos procedimientos incluyen cuatro momentos: la creación, el arreglo, el ensayo y la grabación o presentación en vivo». Mientras desde esta perspectiva, que pondera instancias pre–mediáticas, la obtención de un fonograma puede o no ser uno de los momentos de finalización del proceso, en la producción fonográfica, la obtención de un fonograma es el destino final del proceso de producción. Cf. Madoery, 2000.

[12]Roger Pouivet hablará, en el caso particular del rock, de una «imagen sonora» (del francés, *imagesonore*) para realizar una canción grabada perteneciente a este estilo musical.

[13]Esta línea de argumentación es seguida por Albin J. Zak III, quien propone que la canción grabada (*recording*) está conformada por la canción, el arreglo y la grabación (*song–arrangement–track*), y también por Allan F. Moore, quien propone una conformación tripartita, aunque compuesta por la canción, su *performance* y la grabación (*song–performance–track*). Cf. Moore, 2012 y Zak, 2001.

[14]En su artículo, Pouivet propone tres modelos ontológicos para pensar las grabaciones (*enregistrements*): un modelo emanacionista (donde la grabación es para el oyente un medio de acceso a la performance registrada, que, se supone, debe reenviar a la obra), un modelo de tipo/figura (*type/occurrence* o, como lo refieren del inglés original, *type/token*, similar al modelo emanacionista en cuanto a ser un modo de acceso posible a una multiplicidad de performances simultaneizadas de una misma obra) y, por último, la teoría de la constitución, donde la obra y la grabación no son separables, y no hay un reenvío de la grabación a una instancia previa de la obra. Según el autor, la grabación es la obra. Cf. Pouivet, 2014.

[15]«*L'enregistrement et l'oeuvre forment une unité dans laquelle ce qui constitue, l'enregistrement, et ce qui est constitué, l'oeuvre, ne sont pas identiques. (...l) La théorie de la constitution conduit à dire (...) que ce sont deux choses distinctes, mais unies.*»

[16]«*Se limiter à écouter ce que l'on écoute sans tendre intentionnellement vers autre chose signifie en réalité que seul l'enregistrement est censé réunir toutes les propriétés esthétiques de l'oeuvre.*»

[17] Por razones de extensión no incluimos el marco de referencia más amplio en el que esta categoría se incluye. Lacasse propone a la endofonografía como uno de los componentes de lo que llama «discurso fonográfico», siendo el otro componente la transfonografía. Cf. Lacasse, 2005.

[18] «*La musique populaire enregistrée ne consiste pas uniquement en des mélodies faciles à retenir, accompagnées par des harmonies simples, présentes sous une forme répétitive. Bien sûr, ces paramètres plus abstraits (mélodie, harmonie, forme, etc.) constituent un aspect incontournable du genre; mais l'esthétique de la plupart des styles populaires repose en majeure partie sur la valorisation d'autres paramètres plus concrets, que j'appellerai les paramètres performanciers (liés à l'exécution) et technologiques (issus des techniques d'enregistrement)*».

[19] Por pre-mediáticas nos referimos a que pueden ser realizadas por fuera del proceso de producción fonográfica, e independientemente de este (por ejemplo, en una performance musical en vivo y en directo).

[20] «*Nos façons de répondre à la musique ne sont pas les mêmes lorsque nous savons ou croyons savoir que ce que nous écoutons est une construction phonographique ou le document d'une performance*».

[21] «*A listener's focus is thus not only directed toward what is mediated but also toward the act of mediation itself. I call this particular aesthetic "opaque mediation" to highlight the degree of exposure of the relevant mediating technology, as opposed to 'transparent mediation', in which the ideal is a use of mediating technology that the listener can completely ignore*».

[22] Por razones de extensión, realizaremos un recorte sucinto de la metodología desarrollada por Moore, ateniéndonos a los objetivos que propusimos para nuestro trabajo. Para un desarrollo pormenorizado de la propuesta de análisis, sugerimos la lectura completa del capítulo 2 (titulado *Shape*) del libro referenciado.

[23] En este sentido, nos permitimos sugerir la lectura de los trabajos del investigador argentino Pablo Fessel.

[24] Podemos agregar aquí que, desde la implementación de la estereofonía entre los años cincuenta y sesenta a escala global, las especificaciones técnicas y tecnológicas asociadas a ella – principalmente, la de constituir sistemas de grabación y/o de reproducción a dos canales –, se han consolidado como la configuración estándar para las músicas populares grabadas. No obstante, diferentes avances, tanto técnicos como tecnológicos, han desafiado la primacía del sonido estéreo en este género musical, sobre todo entre finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, tales como el sonido tridimensional (*3D Music*), la grabación binaural, y más recientemente, el sistema de mezcla Dolby Atmos. Cf. Bresler, 2021.

[25] Es preciso señalar que, si bien en nuestro artículo utilizamos el concepto de fonograma, Moore, en su libro de referencia, utiliza el concepto *track* o “pista”. Fonograma y *track* no funcionan como sinónimos, ya que responden concepciones ontológicas y epistémicas diferentes. Al respecto, cf. Di Cione, 2023, p.63.

[26] “*The vocals–guitars–bass–drums approach to functional layers has been very much a mainstay of rock songs for some four decades.*”

[27] «*The soundbox provides a way of conceptualizing the textural space that a recording inhabits, by enabling us to literally hear recordings taking space*».

[28] William Moylan ha criticado la metáfora tridimensional que propone Moore, argumentando que la altura y el espectro frecuencial no es, como tal, espacialmente discriminable desde el análisis auditivo realizado con sistemas de reproducción estereofónicos de una vía – dos altavoces reproduciendo el contenido frecuencial total del fonograma, sin utilizar *crossovers* y emplazar en sitios diferentes estas vías –, tal como altavoces y audífonos semiprofesionales y, por lo tanto, no puede incluirse como una variable de análisis. En contrapartida, ha propuesto una concepción bidimensional (lateralidad–profundidad) del espacio acústico virtual para desarrollar el análisis auditivo. Cf. Moylan, 2002, 2009. Otros autores, como Lelio Camilleri o Emil Kraugerud, han discutido la rigidez de los límites del cubo metafórico que propone Moore, argumentando que tales límites no pueden existir *a priori* del fonograma y ponderando, por lo tanto, la contingencia en la concepción de la espacialidad fonográfica, interpretable a partir del análisis auditivo. En su crítica, estos autores proponen flexibilizar la concepción cúbica que propone Moore, en favor de otras opciones analíticas. Cf. Camilleri, 2010 y Kraugerud, 2017.

[29] En Moore, «timbre» hace referencia, de manera global, a la configuración sonora específica de una fuente sonora grabada en particular. Aquí es donde, a los fines de nuestro trabajo, se vuelve útil la definición de «timbre» que propone Lacasse, ya que la recorta y puntualiza exclusivamente sobre el eventual procesamiento que puede operarse sobre la envolvente espectral de una fuente sonora grabada.

[30] Si bien el hecho de utilizar auriculares para el análisis auditivo reduce drásticamente la incidencia de sonidos no deseados, es importante decir también que las sesiones de escucha fueron realizadas en un entorno silente.

[31] «*The choice to undertake the majority of the listening over headphones was largely due to the fact that headphones produce a clearer stereo image than loudspeakers. The sharper stereo image is primarily a result of the “in-the-head” effect produced by headphones, which can direct “the listeners’ attention to different zones of interior space”, rendering sound localisation and the transcription of sonic placement with more precision*».

[32] El enlace es el siguiente: <https://www.youtube.com/watch?v=qJd1LArtLA4>. Entendemos que, para los objetivos propuestos en este trabajo, si bien la versión original fue publicada en formato CD–Audio, la calidad del fonograma que utilizamos como versión de referencia (en términos de velocidad de muestreo y profundidad de bits), así como el *resampling* realizado para poder obtener los insumos cuantitativos que generamos, no inciden considerablemente en el desarrollo del análisis propuesto ni en la prosecución y concreción de los objetivos que nos propusimos. Recomendamos seguir el análisis realizando una audición con auriculares del fonograma propuesto, a partir del enlace que ponemos aquí a disposición.

[33] Medido con el *plug-in* Aubio Beat Tracker, incluido en Sonic Visualiser v.2.52. Más allá de la medición, es interesante mencionar que, al análisis auditivo, el tempo parece estar «a la mitad» (similar al *half time* o *half tempo*) en los segmentos formales A, mientras que esta percepción se modifica en favor de una pulsación de negra más establecida a la velocidad antes referida en los segmentos B.

[34] A la audición, aparenta ser un *sample* de un coro, y no un coro de voces humanas grabado y mezclado en la canción. Presumiblemente, podría tratarse de uno de los bancos de sonidos del *Mellotron*, instrumento de teclado creado en los años cincuenta, y que funcionaba a partir de la reproducción de sonidos grabados en cinta, y almacenados en el interior del instrumento.

[35] Elegimos colapsar dentro de la categoría «batería» la presencia de bombo, tambor, *hibat*, tres toms (dos aéreos y uno de pie) y platillos tipo *crash* y *ride*.

[36] Tales como, por ejemplo, el patrón estrofa–estribillo (*verse–chorus*), la oración y el período, o el esquema formal SRDC (*Statement Restatement Departure Conclusion*), propuesto por Walter Everett. Al respecto, cf. Madoery, 2022.

[37] Nos referimos, operativamente, a un conjunto de alturas y ritmos que, invariablemente, se reitera por cada frase de la letra, en cada segmento formal, más allá de eventuales alteraciones (por ejemplo, la inclusión circunstancial de una altura diferente, ausente del tipo estructural) y/o de modificaciones en la performance de la frase (por ejemplo, un fragmento cantado *rubato*, o con una inflexión vocal particular).

[38] Por contener el título de la canción, y por ser la única frase que se reitera completa (además de retomar en diferentes *ad libs*, hacia el final de la canción, solamente el título de la canción), la frase podría pensarse también como el «gancho» o *hook* de la canción. Dice González que «el *hook* es una semifrase vocal que tiende a ser la más recordada de la canción; a menudo incluye el título». Cf. González, 2013, p. 97 al pie.

[39] Para el proceso de producción musical, Diego Madoery traza una distinción entre los procesos operativos y procesos estratégicos. Mientras el autor define a los primeros como aquellos procedimientos de carácter más bien contextual que permiten llevar a cabo el proceso de producción musical, los procedimientos estratégicos son «(...) aquellos que construyen la obra musical en sus aspectos estructurales. En este caso podríamos citar a procedimientos de composición como el uso de la reiteratividad, de la simetría o asimetría, de ciertas construcciones armónicas, etc. Los procedimientos estratégicos forman parte de la obra. Son aquellos reconocibles en audiciones o mediante métodos analíticos». Cf. Madoery, 2000.

[40] Madoery explica que «el *riff* es un motivo rítmico melódico que se reitera y que puede funcionar como introducción, interludio o base de la canción tanto en el bajo y la guitarra como duplicado por otros instrumentos en diferentes registros». Cf. Madoery, 2021.

[41] Proponemos una interpretación tonal, en contraposición a lo que podría ser una interpretación modal (por ejemplo, tomando como modo a partir del cual se organiza el total de utilizado aquí, *mi eólico*, o *mi dórico*), ya que entendemos que un uso modal de este repertorio de alturas, tanto en simultaneidad como melódicamente hablando, prescindiría de la direccionalidad que tienen las progresiones armónicas transcritas (consumadas en la resolución V I del final de cada segmento microformal b) y, asimismo, implicaría la polarización melódica de alguna de las notas características del modo hipotéticamente propuesto (*do* para mi eólico, *do#* para mi dórico), hecho del que no pudimos dar cuenta desde nuestro análisis. Cf. Herrera, 1990.

[42] Acordes conformados por la tónica, la quinta, la octava y, eventualmente, alguna de las dos terceras (mayor o menor). El componente «*power*» en su nominación puede asociarse con el uso recurrente que tienen este tipo de configuraciones acórdicas en músicas que utilizan instrumentos amplificadas y, usualmente también, procesamientos de saturación y/o distorsión. Más allá de la amplificación y eventuales procesamientos, es importante marcar también que una ejecución de este tipo de acordes, por la

disposición de las alturas en su ejecución y por la conformación de la serie de armónicos, tiende a reforzar los primeros armónicos de la serie armónica, conformada por tónica – octava – quinta – octava. Cf. Basso, 2006.

[43] Este fenómeno se debe a que el intervalo de tercera mayor ocurre antes que el de tercera menor en la serie de armónicos (el intervalo de tercera mayor es el quinto armónico de la serie, mientras que el de tercera menor es el decimoveno), lo que implica la diferencia de intensidad entre ambos (siendo la tercera mayor potencialmente más perceptible que la tercera menor). Si a este hecho se le suma el procesamiento del espectro mediante distorsión, que aumenta la intensidad de los armónicos presentes en el espectro original y genera otros diferentes al mismo, si se toca con posición de *powerchord* un acorde en la guitarra eléctrica distorsionada, aunque este carezca de tercera mayor, podrá aparentar, a la audición, que la misma está siendo tocada. Cf. Tagg, 2014.

[44] La metáfora visual, o táctil, obedece a la resultante gráfica que puede apreciarse en el espectrograma para los segmentos A2 y A3, donde pueden verse los colores rojos (ataques del bajo eléctrico) intercalados con colores verdes (silencios del bajo eléctrico).

[45] Los mapas de mezcla son gráficos a dos ejes (x e y), donde cada eje es asignable a uno o diferentes valores cuya modificación en el tiempo se pretende graficar. Cf. Moylan, 2002. Los mapas de mezcla permiten complementar las transcripciones de *soundbox*, dando cuenta de desplazamientos de fuentes sonoras en el tiempo, cuya graficación mediante las transcripciones del *soundbox* implicaría la confección de un conjunto de transcripciones. Sugerimos también la lectura del artículo de Aaron Liu–Rosenbaum, quien utiliza los mapas de mezcla para su análisis de la canción «When the levee breaks», de la banda inglesa Led Zeppelin. Cf. Liu–Rosenbaum, 2012.

[46] Una opción similar fue tomada por Serge Lacasse para conformar el corpus de fonogramas de su tesis de doctorado, enfocada en el análisis de la voz grabada. Cf. Lacasse, 2001.

[47] Intuimos que esta limitación puede deberse al fenómeno de enmascaramiento, quedando «enmascarados» las resultantes sonoras de los procesamientos de la voz líder por la intensidad y el contenido espectral de las otras fuentes sonoras grabadas que suenan en simultáneo con ella.

[48] Técnica de ejecución habitual en los instrumentos de cuerda pulsada (guitarras y bajos, acústicos y/o eléctricos). Consiste en apoyar el canto de la mano que produce el sonido (habitualmente incluye el uso de una púa o plectro) para producir un sonido «asordinado» (de aquí *palm* – palma de la mano – *mute* – silenciamiento, o asordinamiento –) y filtrado espectral (notable sobre todo en los instrumentos con cuerdas de metal, ya que cuanto más presión o más lejos del puente del instrumento se apoye la palma de la mano, mayor filtrado de armónicos superiores se podrá obtener).

## El modelo de frase 7-5-4 y 5-5-6 en las zambas carperas del folclore argentino



*The phrase model 7-5-4 and 5-5-6 in the «zambas carperas» of Argentine folklore*

Liendro, Adrián

Adrián Liendro \*

aliendro.mus@gmail.com

Universidad Nacional de las Artes (UNA), Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 25, e0059, 2024

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 23 Abril 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454961006/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0059>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** En términos generales, la zamba carpera se asocia a un estilo de zamba en tiempo más veloz que las tradicionales, con origen en las carpas de carnaval de la ciudad de Salta y el Valle de Lerma. Su música se presenta en ritmo ágil y, muy frecuente, se interpreta de forma instrumental, por conjuntos que incluyen guitarra, bombo legüero y bandoneón.

En el estudio de su repertorio, encontramos dos tipos de frase poético-musical recurrentes, al que nombramos como modelo 7-5-4 y 5-5-6. Una vez identificado, nos preguntamos por sus posibles antecedentes, y su relación con las melodías de zambas, tanto tradicionales como de la industria del folclore argentino.

De esta manera, el trabajo expone, en primer lugar, los fundamentos de los modelos 7-5-4 y 5-5-6 en relación con las melodías y letras del *corpus* de zambas carperas seleccionadas. Luego, tomando como referencia los registros de Salta de la Encuesta Nacional de Folclore del año 1921, se buscan antecedentes del modelo en letras de chilenas, nombre común de la zamba tradicional de principios de siglo XX. Seguidamente, en base a los textos musicológicos de Carlos Vega e Isabel Aretz, se revisan huellas del modelo en transcripciones de partituras de sus registros de campo en el terreno del noroeste argentino. Establecidos los antecedentes tradicionales, se presentan ejemplos del modelo en zambas de la industria del folclore profesional.

Por último, se reflexiona acerca de los modelos, su anclaje histórico y su importancia en la contribución de los estudios musicológicos referidos al folclore argentino.

**Palabras clave:** zamba carpera, folclore argentino, análisis musical.

**Abstract:** *In general terms, the zamba carpera is associated with a style of zamba in faster time than the traditional ones, originating in the carnival «carpa» of the City of Salta and the Lerma Valley. Their music is presented in an agile rhythm and, very often, is performed instrumentally, by groups that include guitar, «legüero» drum and bandoneon.*

*In the study of his repertoire, we found two recurring types of poetic-musical phrases, which we named the 7-5-4 and 5-5-6 model. Once identified, we wondered about its possible antecedents, and its relationship with zamba melodies, both traditional and from the Argentine folklore industry.*

*In this way, the work exposes, first of all, the foundations of the 7-5-4 and 5-5-6 models in relation to the melodies and lyrics of the selected zambas carperas corpus. Then, taking as reference the records of Salta from the national folklore survey of the year 1921, antecedents of the model are sought in Chilean letters, the common name of the traditional zamba of the early 20th century. Next, based on the musicological texts of Carlos Vega and Isabel Aretz, traces of the model are reviewed in transcriptions of scores from their field records in the terrain of northwest Argentina. Once the traditional background has been established, examples of the zambas model of the professional folklore industry are presented. Finally, we reflect on the models, their historical anchoring and their importance in the contribution of musicological studies referring to Argentine folklore.*

**Keywords:** *zamba carpera, argentine folk, musical analysis.*

## 1. INTRODUCCIÓN

En términos generales, la zamba carpera se asocia a un estilo de zamba en tiempo más veloz que las tradicionales, con origen en las carpas de carnaval de la ciudad de Salta y el Valle de Lerma. Su música se presenta en ritmo ágil y, muy frecuente, se interpreta de forma instrumental, por conjuntos que incluyen guitarra, bombo legüero y bandoneón.

En el estudio de su repertorio, encontramos dos tipos de frase poético-musical recurrentes, a la que nombramos como modelo 7-5-4 y 5-5-6. Una vez identificado, nos preguntamos por sus posibles antecedentes, y su relación con las melodías de zambas, tanto tradicionales como de la industria del folclore argentino.

De esta manera, el trabajo expone, en primer lugar, los fundamentos de los modelos 7-5-4 y 5-5-6 en relación con las melodías y letras del *corpus* de zambas carperas seleccionadas. Luego, tomando como referencia los registros de Salta de la Encuesta Nacional de Folklore del año 1921, se buscan antecedentes del modelo en letras de chilenas, nombre común de la zamba tradicional de principios de siglo XX. Seguidamente, en base a los textos musicológicos de Carlos Vega e Isabel Aretz, se revisan huellas del modelo en transcripciones de partituras de sus registros de campo en el terreno del noroeste argentino. Establecidos los antecedentes tradicionales, se presentan ejemplos del modelo en zambas de la industria del folclore profesional.

Por último, se reflexiona acerca de los modelos, su anclaje histórico y su importancia en la contribución de los estudios musicológicos referidos al folclore argentino.

## 2. ACERCA DE LA ZAMBA CARPERA

De trabajos en curso señalamos que la zamba carpera aparece en la industria del folclore argentino a partir de su irrupción discográfica de la década de 1960. Observamos los cambios de velocidad que se producen en función de la consideración estilística que trae consigo el adjetivo «carpero», como sinónimo

---

## NOTAS DE AUTOR

\* Adrián César Liandro es maestrando en Musicología (DAMuS-UNA), profesor de Artes en Música, especialidad guitarra (ESM-Salta) y técnico en Arreglos Musicales, Universidad Nacional del Litoral (UNL). Se desempeña como profesor en la Escuela Superior de Música de Salta y como guitarrista de folclore. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología (AAM), y participó como expositor de ponencias en los congresos de dicha organización en los años 2020/21 y 2023.

de interpretación más veloz, y desarrollamos la forma en que esta zamba fue adquiriendo en sus letras un tópico referido a la carpa, manteniendo una armonía tradicional y tomando al bandoneón como instrumento característico.

En cuanto a características formales, tanto la zamba como la zamba carpera comparten la forma musical estándar: una introducción, dos estrofas y un estribillo de doce compases, siendo esta la primera parte. Luego, se repite todo con modificaciones en la letra, en el caso de que estas sean interpretadas de manera cantada.

Como las melodías de zambas se estructuran junto a una letra, tanto estrofa como estribillo suelen componerse de coplas de cuatro versos, en donde cada uno ocupa dos compases. Y al ser común la repetición de los versos tercero y cuarto, el total de compases es de doce. Pero también existen otras formas de versificación, en donde no es tan clara la separación en versos pero sí lo son los segmentos musicales, que suelen ser frases de cuatro compases. Así, para nuestro análisis hablaremos en términos de que la estrofa y el estribillo de la zamba se estructuran en tres frases poéticas–musicales de cuatro compases, dando un total de doce:



IMAGEN 1.

Esquema poético–musical de la estrofa y el estribillo de la zamba

Podemos dar dos ejemplos de zambas carperas para despejar dudas, sobre todo, en cuanto a las posibilidades de versificación mencionadas. Por una parte, la estrofa de la zamba «Carpas Salteñas» organiza su letra en una copla de cuatro versos. El primero y el segundo conforman la primera frase y el tercero y cuarto la segunda. Esta última frase se repite. Su esquema queda de la siguiente manera:

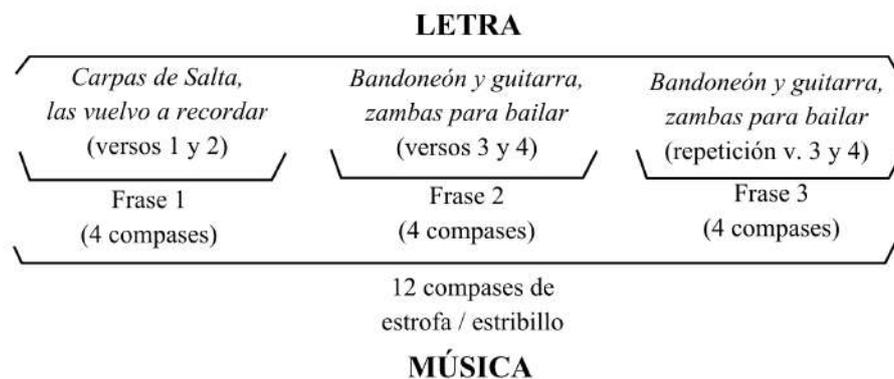


IMAGEN 2.

Esquema poético–musical de la estrofa de «Carpas Salteñas».<sup>[1]</sup>

En cambio, la estrofa de «La Cerrillana», organiza su letra en frases de cuatro compases con versos y agrupamientos continuados. Es decir, la frase musical no se compone de dos versos poéticos con pausa, sino de un conjunto de versos que melódicamente se presentan de manera sucesiva.

Aquí podemos mencionar que dichos versos se estructuran según el modelo 7-5-4, que más adelante desarrollaremos:



IMAGEN 3.

Esquema poético-musical de la estrofa de «La Cerrillana»

### 3. CONFORMACIÓN DEL CORPUS

Las canciones analizadas se eligieron en base a diversos criterios. En primera instancia, y como primera aproximación al estudio de la zamba carpera, se seleccionaron canciones a través del estudio del repertorio que interpretan los bandoneonistas en las carpas de salta actuales. Sobre todo, a partir de un trabajo de campo en la carpa «Rancho el Torito» en la temporada de carnaval de los años 2020 y 2022.<sup>[2]</sup> Luego, a partir del estudio del fenómeno industrial de la zamba carpera, se seleccionaron nuevas zambas que aparecen en las discografías de bandoneonistas y conjuntos salteños entre las décadas del 50' y comienzo de los 70'.

De esta manera, los criterios para este trabajo responden a:

- Que las zambas sean relevantes en cuanto a su vigencia en el repertorio de los bandoneonistas actuales o que hayan sido grabadas por conjuntos consagrados.
- Que el contenido de sus letras refieran a un discurso identitario «carpero». Es decir, que sus títulos o letras se refieran a tópicos relacionados con la carpa, el carnaval, el baile de la zamba, el bandoneón y Salta como lugar espacial.<sup>[3]</sup>
- Que en alguna frase poético-musical de su estrofa o estribillo aparezca la estructura 7-5-4 que vamos a desarrollar.

Así, la lista de zambas carperas es la siguiente:

	NOMBRE	FECHA DE REGISTRO	AUTOR Y COMPOSITOR	AÑO DE GRABACIÓN
1	La Marrupeña	02/11/1954	Castilla, Manuel José - Solá, Gustavo Adolfo	Payo Solá (s/f), Los Fronterizos (1957?), Los Cantores del Quilla Huasi (1956)
2	Recuerdo salteño	20/05/1955	Burgos, Ramón - Támes, Marcos	El Chañarcito (s/f), Los Fronterizos (1964)
3	Carpas salteñas	20/03/1963	Solá, Juan José	Los Cantores del Alba (1966)
4	La carpa de Don Jaime	24/10/1966	Ríos, José - Gutierrez, Simón	Zamba Quipildor (1970), Dino Saluzzi (1975)
5	La alejada	27/04/1967	Castilla, Manuel José - Saluzzi, Cayetano	César Isella (1968), Dúo Salteño (1971), Los Chalchaleros (1972), Dino Saluzzi (1972)
6	La Cerrillana	29/04/1971	Mónico Saravía, Abel - Támes, Marcos	El Chañarcito (s/f), Los Chalchaleros (1972)
7	Doña María Ríos	22/09/1972	Ríos, José - Támes, Marcos y Ángel	Los Chalchaleros (1972)
8	Zamba de enamorar	25/10/1972	Castilla, Manuel José - Saluzzi, Cayetano	Los Chalchaleros (1972)

IMAGEN 4.  
Tabla de zambas carperas que conforman el corpus

#### 4. EL MODELO DE FRASE 7-5-4

El modelo en cuestión adquiere la siguiente forma de agrupamientos: sobre una frase rítmico-melódica de cuatro compases en 6/8 se articulan dieciséis sonidos en grupos de siete, cinco y cuatro. La rítmica básica es la siguiente:

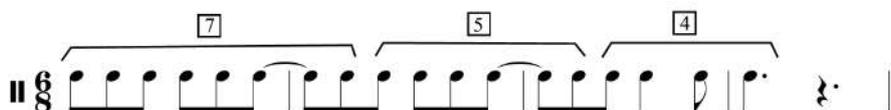


IMAGEN 5.  
Ritmo básico del modelo 7-5-4

Como se observa, los grupos de siete y cinco terminan en tiempo débil mientras que el último grupo de cuatro en tiempo fuerte. Esta rítmica particular se corresponde con el uso de versos con igual cantidad de sílabas. Así, en el grupo rítmico de siete aparece un verso heptasílabo paroxítono, en el grupo de cinco un verso pentasílabo paroxítono y en el grupo de cuatro un verso pentasílabo oxítono.<sup>[4]</sup> La primera frase del estribillo de «Carpas Salteñas» contiene esta organización:

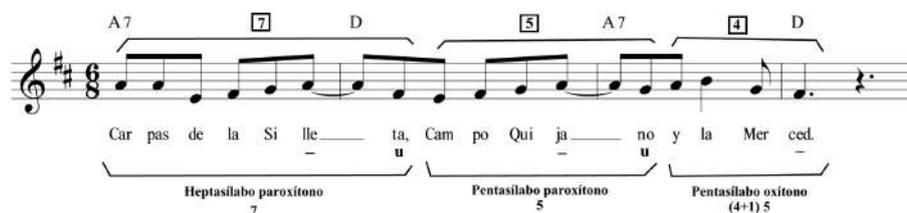


IMAGEN 6.  
Ritmo básico del modelo 7-5-4

Carpas de La <u>Sille</u> ta	7
Campo Quijano	5
Y La Mer <u>ced</u> .	(4+1) 5

IMAGEN 7.

Melodía de «Carpas Salteñas». Transcripción de versión de Los Cantores del Alba (1966)

De igual manera, la segunda frase de la estrofa de «La Cerrillana» organiza sus versos con el mismo ritmo pero con otro perfil melódico y armónico. En este caso, se produce una sinalefa entre la sílaba final del verso heptasilábico y el comienzo del pentasílabo que refuerza la continuidad.

Y ahí no más a mi zaino, en el guar da patio lo hi ce ra yar.

Heptasilabo paroxitono 7      Pentasilabo paroxitono 5      Pentasilabo oxitono (4+1) 5

IMAGEN 8.

Melodía de «La Cerrillana». Transcripción de versión de Los Chalchaleros (1972)

Y ahí nomás a mi <u>zaino</u>	7
(En) el guarda <u>patio</u>	5
Lo hice <u>rayar</u> .	(4+1) 5

IMAGEN 9.

Análisis de sílabas métricas de «La Cerrillana»

Otro ejemplo de igual fraseo rítmico lo tiene la segunda frase de la estrofa de la zamba «La Alejada»:

Cuan do sue nan las cajas sin que me pidan quie ro can tar.

Heptasilabo paroxitono 7      Pentasilabo paroxitono 5      Pentasilabo oxitono (4+1) 5

IMAGEN 10.

Melodía de «La Alejada». Transcripción de versión de Los Chalchaleros (1972).

Cuando suenan las <u>cajas</u>	7
Sin que me <u>pidan</u>	5
Quiero <u>cantar</u> .	(4+1) 5

IMAGEN 11.

Análisis de sílabas métricas de «La Alejada»

Y en las segundas frases de las estrofas de «Recuerdo Salteño», «La carpa de Don Jaime» y «Doña María Ríos» también encontramos esta organización. De ellas solo presentamos su análisis métrico:

Nostalgias de tu <u>río</u>	7
El valle <u>mío</u>	5
Ceibos en <u>flor</u> .	(4+1) 5

IMAGEN 12.  
Análisis de sílabas métricas de «Recuerdo Salteño»

Y un carnaval de <u>olvido</u>	7
Se ha <u>detenido</u>	5
(En) mi <u>corazón</u> .	(4+1) 5

IMAGEN 13.  
Análisis de sílabas métricas de «La carpa de Don Jaime»

Mujeres de esa <u>laya</u>	7
No pienso que <u>haya</u>	5
Otra <u>mejor</u> .	(4+1) 5

IMAGEN 14.  
Análisis de sílabas métricas de «Doña María Ríos»

## 5. EL MODELO DE FRASE 5-5-6

Sobre las dieciséis articulaciones de la frase 7-5-4 encontramos que esta puede adquirir otra forma rítmica y de agrupamiento: dos grupos de cinco más un grupo final de seis: 5-5-6. La rítmica básica de esta variación es la siguiente:

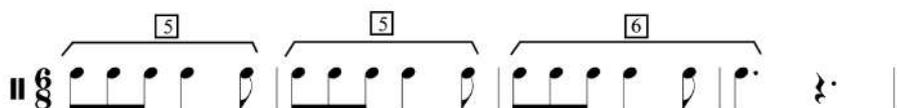


IMAGEN 15.  
Ritmo básico del modelo 5-5-6

Pero lo curioso de esta frase es que la letra se articula de igual manera al modelo 7-5-4: un verso heptasílabo paroxítono, un verso pentasílabo paroxítono y un verso pentasílabo oxítono. Un ejemplo de este modelo se encuentra en la primera frase de la estrofa de «La Cerrillana»:



IMAGEN 16.  
Melodía de «La Cerrillana». Transcripción de versión de Los Chalchalers (1972).

Con la pollera <b>yu</b> ta	7
Las trenzas <b>lar</b> gas	5
Te vi <b>pa</b> sar.	(4+1) 5

IMAGEN 17.  
Análisis de sílabas métricas de «La Cerrillana»

Como se observa, esta frase contiene dos formas posibles de agrupamientos. Si atendemos a la organización rítmico–melódica, la frase se segmenta en tres grupos: dos de cinco sonidos más uno final de seis. En cambio, si nos centramos en la letra, su organización con respecto a la articulación de sonidos es de tres grupos de siete, cinco y cuatro, respectivamente. Así, considerando los grupos rítmicos–musicales, se produce un encabalgamiento entre ellos y los versos de la letra.

Otro ejemplo lo encontramos en la segunda frase de la estrofa de «La Marrupeña», que organiza sus versos con igual ritmo, pero con otro perfil melódico y armónico. Aquí se vuelve a producir una diferente forma de agrupamientos entre frase musical y letra:



IMAGEN 18.  
Melodía de «La Marrupeña». Transcripción de la versión de Los Fronterizos (195?)

Cerca del algar <b>ro</b> bo	7
Que le hace <b>so</b> mbra	5
A mi cora <b>zón</b> .	(4+1) 5

IMAGEN 19.  
Análisis de sílabas métricas de «La Marrupeña».

De igual manera, la «Zamba de enamorar» adquiere este fraseo en la segunda frase de su estrofa:



IMAGEN 20.  
Melodía de «Zamba de enamorar». Transcripción de versión de Los Chalchaleros (1972).

No sé por qué las <u>car</u> pas	7
Me están llama <u>ndo</u>	5
Qué voy a ha <u>cer</u> .	(4+1) 5

IMAGEN 21.  
Análisis de sílabas métricas de «Zamba de enamorar»

Y una última forma de correspondencia entre grupos rítmicos y versos la tiene la primera frase de la estrofa «La carpa de Don Jaime»; al grupo 5-5-6 se le corresponden la misma cantidad de sílabas organizadas en dos versos pentasílabos paroxítonos y un tercer verso heptasílabo oxítono. Así, la organización de la letra se termina adaptando a los grupos rítmico-melódicos dados.



IMAGEN 22.  
Melodía de «La carpa de Don Jaime». Transcripción de versión de Zamba Quipildor (1970).

Dentro del <u>pe</u> cho	5
Tengo un re <u>cu</u> erdo	5
De talco y almid <u>ón</u> .	(6+1) 7

IMAGEN 23.  
Análisis de sílabas métricas de «La carpa de Don Jaime»

En resumen, los modelos de frase presentados se desarrollan en cuatro compases de 6/8 y poseen un total 16 articulaciones rítmicas. El modelo 7-5-4 organiza su frase en tres grupos de siete, cinco y cuatro. Y los versos respetan este agrupamiento, presentando un verso heptasílabo paroxítono, un verso pentasílabo paroxítono y un verso pentasílabo oxítono. Por otra parte, el modelo 5-5-6 organiza su frase en grupos de cinco, cinco y seis sonidos. Y sus versos pueden adoptar dos formas de agrupamientos. La primera mantiene la organización 7-5-4, produciendo una superposición con los grupos 5-5-6. Y la segunda forma adapta sus versos para respetar los grupos rítmicos, presentando dos versos pentasílabos paroxítonos y un verso heptasílabo oxítono.

En la siguiente imagen se presentan los modelos:

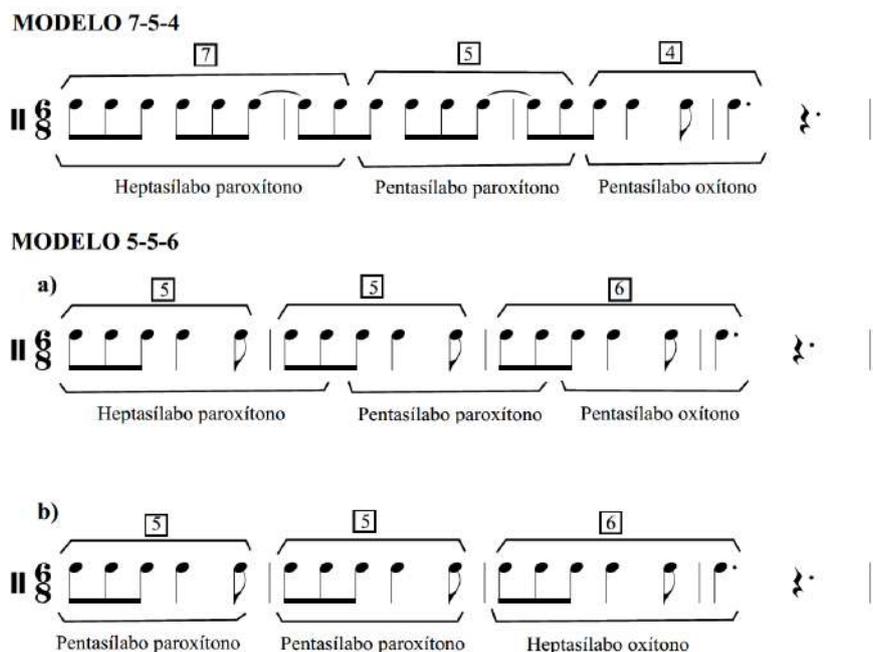


IMAGEN 24.  
Resumen de modelos

## 6. ANTECEDENTES DE LOS MODELOS 7-5-4 Y 5-5-6

### 6.1. Antecedentes en letras de recopilaciones

Formalizado este prototipo de frase, nos preguntamos acerca de sus posibles antecedentes. En principio, teniendo en cuenta las recopilaciones de los registros de Salta de la Encuesta Nacional de Folklore del año 1921 buscamos similitudes en letras de chilenas y zambas.

En estos registros encontramos versos que corresponden a letras de chilenas, en donde su organización poética es, mayormente, en coplas de seguidilla y octosilábicas. Pero lo relevante es que encontramos la organización 7-5-4 en algunos versos, tal como el siguiente que se encuentra en el registro n°34:

*Tomá la espada y vamos  
Prenda querida me has de engañar  
En busca de campaña  
Que anda perdida y así será.*

Analizando la copla, el segundo verso contiene dos ideas distintas: un verso pentasílabo que se corresponde con el verso anterior y un estribillo agregado. Podemos inferir que la organización poética sugiere la forma estrófica de la vidala, que alterna versos de coplas octosilábicas con estribillos de distinto tipo, tal como lo estudia Aretz en *El folklore musical argentino* (1952). Así, consideramos la organización de esta copla como una seguidilla que contiene un estribillo pentasílabo oxítono luego del segundo y cuarto verso:

Tomá la espada y <u>v</u> amos	7
Prenda <u>q</u> u <u>e</u> r <u>i</u> da	5
<i>Me has de en<u>g</u>a<u>ñ</u>ar.</i>	(4+1) 5
En busca de <u>c</u> am <u>p</u> a <u>ñ</u> a	7
Que anda <u>p</u> er <u>d</u> i <u>d</u> a	5
<i>Y así <u>s</u>erá.</i>	(4+1) 5

IMAGEN 25.  
Análisis de sílabas métricas

Esta misma organización tiene la zamba «La vida de mi vida» recogida y armonizada por Isabel Aretz–Thiele, editada en el álbum *Primeras selección de canciones y danzas tradicionales argentinas para escolares* (1943):

La vida de mi <u>v</u> ida	7
Se va <u>m</u> a <u>ñ</u> ana	5
<i>Y ay qué <u>d</u>ol<u>o</u>r.</i>	(4+1) 5
Quiero ver de en <u>g</u> a <u>ñ</u> arla	7
Que no se <u>v</u> aya	5
<i>Y adiós <u>a</u>m<u>o</u>r.</i>	(4+1) 5

IMAGEN 26.  
Análisis de sílabas métricas de «La vida de mi vida»

Como dijimos antes, suponemos que este tipo de frase poético–musical tiene su origen en la adición de un estribillo luego de los versos pares de las coplas de seguidilla. Y este tipo de organización poética, de coplas con intercalación de estribillos, es común en las vidalas tradicionales del noroeste argentino. Entonces, remarcar estas similitudes nos muestra, en cierta manera, el territorio particular que ocupan y comparten este tipo de frases. Sobre esto seguiremos desarrollando más adelante.

Por otra parte, también se encuentran coplas en las que el estribillo que se agrega luego del segundo y cuarto verso ya no es un agregado, sino que pasa a formar parte del contenido lírico. La canción «El camuatí» que se encuentra en el registro n°8 adopta esta forma:

*Guardan tus labios rojos  
Como un enjambre de camuatí  
Y en tus ojazos pardos  
Tanta ternura que yo no vi.*

Esta letra presenta versos heptasílabos paroxítonos en el primero y el segundo, quedando versos decasílabos oxítonos en el segundo y cuarto. Aunque estos últimos versos también podrían segmentarse en un verso pentasílabo paroxítono y otro oxítono:

Guardan tus labios <b>rojos</b>	7
Como un en <b>jam</b> bre	5
De camu <b>atí</b> .	(4+1) 5
Y en tus ojazos <b>pa</b> rdos	7
Tanta tern <b>u</b> ra	5
Que yo no <b>ví</b> .	(4+1) 5

IMAGEN 27.  
Análisis de sílabas métricas de «El Camuati»

## 6.2. Antecedentes en trabajos musicológicos

En *Danzas y Canciones Argentinas* (1936), en el apartado de la forma de la zamacueca, Carlos Vega menciona las variantes que esta danza adquiere según las regiones. Al mostrar el esquema más difundido en el norte argentino y en Bolivia, pone como ejemplo la siguiente melodía:

CUECA o ZAMBA  
D. 266

Tomada a Belén  
Angel P. Miranda Catamarca  
M. M. ♩. = 72.

IMAGEN 28.  
Melodía de cueca o zamba

Tomando como referencia la grabación de campo,<sup>[5]</sup> la melodía se puede organizar según nuestro modelo: agrupamientos rítmicos de tipo 7-5-4 junto a un verso heptasílabo y pentasílabo paroxítono más un verso pentasílabo oxítono. Pero la transcripción a partitura de Vega no representa el ritmo sincopado de la melodía. Entonces, en base a la grabación, y realizando una nueva transcripción, podemos mostrar su correspondencia con el modelo mencionado:

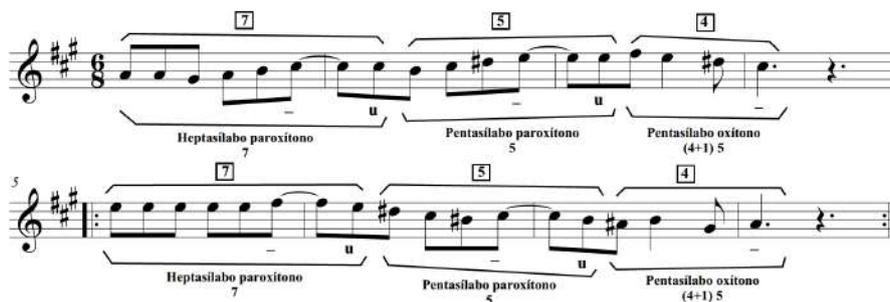


IMAGEN 29.  
Transcripción de melodía de cueca o zamba D. 266

Por su parte, en *Música Tradicional Argentina, Tucumán* (1946), en el capítulo sobre zamba, cueca o chilena, Isabel Aretz-Thiele presenta diversos ejemplos de melodías recopiladas en su territorio de investigación. Las clasifica de acuerdo a su modalidad, que, siguiendo su marco teórico, pueden ser de tres tipos: bimodales, mayores o menores. Es notorio observar que uno de los ejemplos de chilena bimodal organiza sus últimos versos de acuerdo al modelo 5-5-6: agrupamientos rítmicos en grupos de cinco, cinco y seis con un verso heptasílabo y un verso pentasílabo paroxítono más un verso pentasílabo oxítono:

697) CHILENA. Los Luna, Río Chico. Celia Tula de Paz.

Andante

The image shows three staves of musical notation in G major (one sharp) and 6/8 time. The melody is divided into three phrases. The first phrase is a pentasyllable paroxytone (5 syllables, stress on the 4th), the second is a pentasyllable paroxytone (5 syllables, stress on the 4th), and the third is a hexasyllable paroxytone (6 syllables, stress on the 5th). The syllable counts are indicated by numbers in boxes above the notes. The labels '5', '5', and '6' are written below the staves. The lyrics are written to the right of the staves.

Cada vez que me acuerdo  
Que estoy ausente,  
Aborrezco la vida  
Y amo la muerte, *vení no más.* } Bis

Cada vez que me acuerdo  
De mi querida,  
Cuesta abajo se me hace  
La cuesta arriba. } Bis

IMAGEN 30.  
Melodía de chilena analizada según el modelo 5-5-6

Prestando atención a la letra, observamos que el último verso de la seguidilla de la primera estrofa contiene un estribillo agregado. Así, esta organización poética refuerza la hipótesis que planteamos sobre el origen rítmico de esta frase: una copla de seguidilla que adjunta un estribillo de tipo pentasílabo oxítono en sus versos pares. De esta manera, podemos suponer que esta organización poética particular en algún momento adquirió variantes. Es decir, constituido un modelo de seguidilla con estribillo luego de su verso pentasílabo, este agregado pasó a formar parte del contenido poético de la letra, a la vez que su organización rítmico-musical se fue estableciendo como recurrente y de posible clasificación en los modelos de organización presentados.

Por último, en *Primeras selección de canciones y danzas tradicionales argentinas para escolares* (1943), Aretz-Thiele también presenta una zamba, de nombre «La vida de mi vida» en la que su melodía adquiere el modelo de frase 5-5-6 con un verso heptasílabo y pentasílabo paroxítono más un pentasílabo oxítono. Su transcripción y análisis de su primera estrofa queda de la siguiente manera:

The image shows a musical score for the song "La vida de mi vida". It consists of two staves of music in 8/8 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes. Above the notes, there are chord symbols: E7, Am, E7, Am, Dm, C, E7, Am. Below the notes, there are syllable structure annotations: "Heptasilabo paroxitono" (7), "Pentasilabo paroxitono" (5), and "Pentasilabo oxitono (4+1) 5".

IMAGEN 31.  
Melodía de «La vida de mi vida»

### 6.3. Antecedentes en zambas y chilenas anónimas de la industria musical

Es notorio observar que el modelo en cuestión también aparece en zambas mediatizadas de origen anónimo que fueron llevadas a su popularización a través de grabaciones discográficas de folclore profesional (Madoery, 2016). Las siguientes tres piezas se pueden considerar representativas, ya que ejemplifican su aparición.

#### A. «Zamba de Vargas»

Esta zamba tiene la particularidad de ser una de las melodías recopiladas más antiguas del folclore argentino. Sobre ella recaen muchas historias, todas relacionadas a la Batalla de Pozo de Vargas del año 1867. Por ello, existen diversas recopilaciones y versiones, tanto de su melodía como de su letra.

Transcribiendo una grabación de Andrés Chazarreta, en el análisis de los versos se observa que en su estrofa, en su segunda frase, se encuentra la estructura 7-5-4:

The image shows a musical score for the song "Zamba de Vargas". It consists of two staves of music in 8/8 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes. Above the notes, there are chord symbols: E7, Am, E7, Am, Dm, C, E7, Am. Below the notes, there are syllable structure annotations: "Heptasilabo paroxitono" (7), "Pentasilabo paroxitono" (5), and "Pentasilabo oxitono (4+1) 5".

IMAGEN 32.  
Melodía de «Zamba de Vargas»

Contra los santiagueños	7
Con gran <u>denuedo</u>	5
Van a <u>pelear</u> .	(4+1) 5
Ya don Manuel <u>Taboada</u>	7
Alza su <u>espada</u>	5
Se ve <u>brillar</u> .	(4+1) 5

IMAGEN 33.  
Análisis de sílabas métricas de «Zamba de Vargas»

B. «La Artillera»

Esta es otra zamba de origen anónimo sobre la que recaen muchas especulaciones en cuanto a la posible procedencia tanto de su letra como de su música. Se puede decir que es una zamba «antigua», en el sentido que muchos relatos acuerdan que la misma fue compuesta en el siglo XIX. Transcribiendo la versión que realizan Los Chalchalers (1958) se puede observar que en la segunda frase de la estrofa aparece el modelo rítmico 5-5-6 con versos de letra del 7-5-4.

IMAGEN 34.  
Melodía de «La Artillera»

Somos los artilleros	
Que a la par del cañón	
Echan rodilla en <u>tierra</u>	7
Los que a la <u>guerra</u>	5
Van con <u>valor</u> .	(4+1) 5

IMAGEN 35.  
Análisis de sílabas métricas de «La Artillera»

C. «Oiga cocherito»

Por último, esta pieza adquiere el rótulo de «chilena salteña», dando a entender que su origen es anterior al establecimiento y popularización del nombre «zamba» en el terreno de la industria. Y al igual que las piezas presentadas, por su origen anónimo, existen diversas historias, nombres y versiones de esta melodía.

Transcribiendo la grabación que realizan Los Chalchalers (1953) podemos observar que en la segunda frase de la estrofa aparece el modelo rítmico 5-5-6 con versos de letra del 7-5-4.

IMAGEN 36.  
Melodía de «Oiga cocherito»

Oiga cocherito	
Por cuánto me va a llevar	
A la calle Caseros	7
Frente al panadero	5
Me va a dejar.	(4+1) 5

IMAGEN 37.  
Análisis de sílabas métricas de «Oiga cocherito»

7. REFLEXIONES FINALES

De todo lo expuesto pudimos comprobar que estos modelos de frase aparecen de manera recurrente en muchas zambas carperas, primero, y también en zambas de origen tradicional. Cabe aclarar que los arquetipos mencionados representan un modo entre otras formas de fraseo que pueden adoptar las melodías de zamba. Pero lo singular del 7-5-4 y el 5-5-6 radica en su anclaje histórico, ya que, como demostramos, su territorio se encuentra ligado al repertorio tradicional del noroeste argentino, ocupando, luego, un lugar mediatizado y, finalmente, siendo un estilo particular de frase de las zambas carperas.

Hallar la vinculación del modelo con la forma estrófica de las vidalas tradicionales, es, sin duda, una característica a remarcar. Porque pudimos demostrar que esta organización poética en algún momento perdió el estribillo agregado y el mismo pasó a formar parte del contenido de la letra. Así, ya en la encuesta del año 1921 encontramos «chilenas» con estos cambios.

Por otra parte, vincular al modelo con melodías tradicionales en las que se estima que su origen data de antes del siglo XX, como la «Zamba de Vargas» o «La Artillera», nos demuestra que estos fraseos rítmicos fueron y son un rasgo de estilo que caracterizan a las melodías de muchas zambas.

Pero lo interesante es que la cuestión no se agota en los títulos mencionados. En trabajos en curso encontramos el modelo 7-5-4 en zambas no ligadas al estilo carpero. Como ejemplo podemos mencionar la «Zambita de los pobres», de Atahualpa Yupanqui, que en su estrofa dice: «Cuando llega el domingo / hasta la villa / bajando voy»; o yendo a otros géneros, en «El humahuqueño», de Edmundo Zaldivar (h), aparece en: «Erke, charango y bombo / carnavalito / para bailar». Así, lo planteado adquiere una dimensión más amplia que seguimos investigando.

De esta manera, intentamos cubrir un cierto vacío existente en los estudios musicológicos referidos al folclore argentino, y, de manera particular, en el estudio musical de la zamba. Y este es solo un aspecto de los elementos técnicos propios del género, ya que por cuestiones de extensión no se pudo desarrollar, por ejemplo, aspectos de la armonía presentes en estas melodías, característica que también van a influir en su definición.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aretz, Isabel (1952). *El folclore musical argentino*. Ricordi.
- Aretz-Thiele, Isabel (1943). *Primera selección de canciones y danzas tradicionales argentinas para escolares*. Ricordi Americana.
- Aretz-Thiele, Isabel (1946). *Música tradicional argentina. Tucumán, historia y folclore*. Universidad Nacional del Tucumán.
- Consejo Nacional de Educación (1921). *Encuesta Nacional de Folklore*. <https://enf1921.cultura.gob.ar/Encuestas%20por%20provincia/Salta/>
- Kaliman, Ricardo (2013). *Sociología de las identidades. Conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural*. Eduvim.
- Madoery, Diego (2016) Estudios sobre el folclore musical argentino. *Revista argentina de musicología*. 17 pp. 15-38. ISSN 166-1060.
- Quilis, Antonio (1968). *Métrica española*. Ediciones Alcalá.
- Vega, Carlos (1936). *Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones*. Buenos Aires.

## LISTA DE CANCIONES

- «Carpas Salteñas». Letra y Música: Juan José Solá. En *Salta Carpera*. Los Cantores del Alba [LP] Polydor 20310, 1966.
- «El cocherito». Motivo popular. En *Éxitos de Los Chalchaleros*. Los Chalchaleros. [LP] 1956. [CD] BMG 8287 6574742, 2004.
- «La Artillera». Motivo popular. En *Chakaimanta*. Los Chalchaleros. [LP] 1958. [CD] BMG 8287 6639772, 2004.
- «La Carpa de Don Jaime». Letra: José Ríos; Música: Simón Gutierrez. En *Voz y sentir de Salta*. Zamba Quipildor [LP] Diapasón Promocional A.C. 48, 1970
- «La Cerrillana». Letra: Abel Mónico Saravia; Música: Marcos Tames. En *La Cerrillana*. Los Chalchaleros [LP] 1972. [CD] BMG 8287 6654382, 2004.
- «La Marrupeña». Letra: Manuel José Castilla; Música: Ramón Burgos. Los Fronterizos 195?. [CD] Inamu discos, 2018
- «Zamba carpera» (La Alejada). Letra: Manuel José Castilla; Música: Cayetano Saluzzi. En *La Cerrillana*. Los Chalchaleros [LP] 1972. [CD] BMG 8287 6654382, 2004.
- «Zamba de enamorar». Letra: Manuel José Castilla; Música: Cayetano Saluzzi. En *Quiero nombrar a mi pago*. Los Chalchaleros [LP] 1972. [CD] BMG 8287 6639772, 2004.

«Zamba de Vargas». Letra: D.V. Lombardi; Música: Andrés Chazarreta (recopilador). Andrés Chazarreta y su orquesta nativa [LP] 1956.

## NOTAS

- [1] En el siguiente link de *YouTube* se encuentra una *playlist* con los audios mencionados en este trabajo: [https://youtube.com/playlist?list=PLiLIBOX3tjYzh0n3yNmM63TfxeVTezVu-&si=WuZE9JNdC1N\\_dwxS](https://youtube.com/playlist?list=PLiLIBOX3tjYzh0n3yNmM63TfxeVTezVu-&si=WuZE9JNdC1N_dwxS)
- [2] La carpa «Rancho El Torito» se encuentra a 30 km de la capital. Es una de las más mencionadas en la actualidad como lugar tradicional que evoca el «carnaval de antaño». En el presente año cumplió 25 años de actividad.
- [3] Sobre el concepto de discurso identitario, tomamos como marco los planteos de Kaliman (2013) en *Sociología de las identidades*.
- [4] El verso oxítono se produce cuando su terminación es de acentuación aguda, el paroxítono cuando su acentuación es grave y el proparoxítono cuando su acentuación es esdrújula. Ver más en *Métrica Española* de Antonio Quilis (1968).
- [5] El audio para escuchar se encuentra en el catálogo digital del Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega»: <https://coleccion.inmcv.gob.ar/index.php/Detail/objects/468>

## Notación indeterminada, tradición interpretativa y reproductibilidad técnica: hacia una perspectiva crítica para la realización de obras experimentales indeterminadas



*Indeterminate notation, interpretative tradition, and technical reproducibility: towards a critical perspective for the realization of indeterminate experimental works*

Alvear M., Cristián

 Cristián Alvear M. \*

calvear1@uc.cl

Pontificia Universidad de Chile (PUC), Chile

### Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 25, e0060, 2024

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 23 Octubre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454961007/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0060>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** Este estudio aborda, desde un punto de vista teórico, la interpretación de música experimental indeterminada de origen estadounidense en tanto práctica cuyo desarrollo se ha sustentado en los postulados de la Escuela de Nueva York. En este ámbito, se examinan nociones interpretativas habituales, las cuales, al sostener un modo directo y no mediado para la elaboración de los sonidos de una obra, resultan problemáticas. Para esto, se establece una conexión entre realización y el régimen subjetivo que instaura la reproductibilidad técnica (Benjamin, 2020). El propósito es develar el modo en que los objetos seriales propios de un ámbito determinan el dialecto del intérprete permitiéndole a este conformar versiones que cumplan con las expectativas de dicho ámbito (Mattes, 2015). En este sentido, nociones discursivas y prácticas son examinadas según dos aspectos propios de toda notación: la prescripción y la descripción (Kanno, 2007). En tanto conceptos habilitantes, estos permiten vislumbrar las convenciones que la interpretación, dado el marco en el que se desenvuelve, reproduce. De este modo, este estudio contribuye a sentar las bases para una perspectiva interpretativa consciente de la tradición que la informa, en pos de habilitar la exploración crítica y, además, ampliar los alcances de una práctica indeterminada.

**Palabras clave:** teoría de la interpretación, música experimental, reproducción técnica.

**Abstract:** This study addresses, from a theoretical point of view, the interpretation of indeterminate experimental music of American origin as a practice whose development has been based on the postulates of the New York School. In this area, common interpretative notions are examined, which, by supporting a direct and unmediated way for the elaboration of the sounds of a work, are problematic. For this, a connection is established between realization and the subjective regime that establishes technical reproducibility (Benjamin, 2020). The purpose is to reveal the way in which the serial objects typical of a field determine the dialect of the interpreter, allowing him to create versions that meet the expectations of said field (Mattes, 2015). In this sense, discursive and practical notions are examined according to two aspects typical of all

musical notation: prescription and description (Kanno, 2007). As enabling concepts, these allow us to glimpse the conventions that interpretation, given the framework in which it operates, reproduces. In this way, this study contributes to laying the foundations for an interpretive perspective conscious of the tradition that informs it enabling critical exploration and expanding the scope of an indeterminate practice.

**Keywords:** *interpretation theory, experimental music, technical reproduction.*

## LA APROXIMACIÓN A LA MÚSICA EXPERIMENTAL

En la interpretación musical el aprendizaje de un estilo o tipo de repertorio comporta el estudio de obras cuyos autores son considerados representativos. Autores y obras significan acceder a un conocimiento respecto de un modo de quehacer musical específico. Supongamos que un intérprete decide conocer la música experimental de tradición norteamericana y para esto opta por hacer una realización de la pieza *One*<sup>7</sup> (1992) de John Cage (ver Figura 1),<sup>[1]</sup> una de sus últimas composiciones. Tenemos entonces una situación en la que este intérprete se enfrenta a un tipo de notación que no nota sonidos, en la que, como dirá Morton Feldman, los elementos tradicionales en la elaboración de una partitura musical han sido «desfijados» respecto de su resultante sonora (2012, p. 59). Notación y sonido están indeterminados el uno respecto del otro. ¿Qué comporta esto para el intérprete? Si se considera que la notación no encripta una imagen sonora que el intérprete debe volver a producir (Carrasco, 2018, p. 332), una realización no solo implica la creación de dichos sonidos, sino que, además, estos no pueden ser conocidos *a priori*. La interpretación, por lo tanto, se emplaza como proceso creativo que no puede sino tomar sustento en el conjunto amplio de conocimientos que el intérprete ya posee, los cuales son adquiridos por medio de su formación musical. De este modo, al adquirir dichos conocimientos, estos se articulan a modo de un *dialecto interpretativo* que premedita que cualquier «(...) modo de expresión individual está estrechamente relacionado con cómo, dónde y cuándo un intérprete aprende habilidades técnicas y adquiere su conjunto específico de hábitos de interpretación»<sup>[2]</sup> (Mattes, 2015, p. 251).

---

## NOTAS DE AUTOR

- \* Cristián Alvear es un músico chileno (Osorno, 1979) dedicado a la interpretación e investigación de música experimental actual. Como intérprete, su trabajo ha sido publicado en sellos internacionales dedicados a la difusión de música experimental en Europa, América y Asia. Posee una Licenciatura en Artes con Mención en Interpretación (2008) y un Magíster en Interpretación (2018) de la Universidad de Chile. Actualmente es candidato a Doctor del programa Doctorado en Artes con Mención en Música en la Pontificia Universidad Católica de Chile en el cual investiga los procesos interpretativos en obras experimentales compuestas durante el siglo XXI.

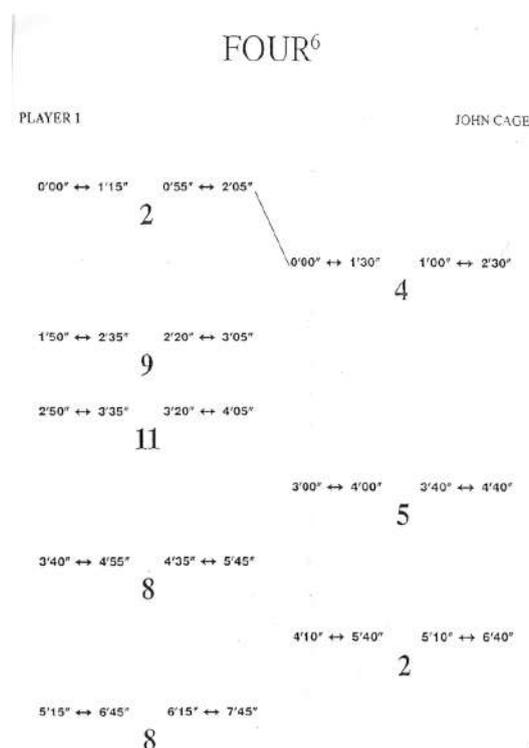


FIGURA 1.

1<sup>a</sup> página de *One*<sup>7</sup> 1992 Peters Edition

A partir de esto, podemos decir que el dialecto está determinado por la formación y que este presupone un marco contextual; comporta que el modo de expresión individual no puede desvincularse del ámbito en el cual este se emplaza. Una realización de *One*, entonces no solo dará cuenta del modo de comprensión individual respecto de la notación, sino que, a su vez, de cómo fueron adquiridos los conocimientos que hacen posible interpretar la obra, es decir, del contexto que da *contextura* al modo comprensivo. Una comprensión adecuada, en este sentido, es crucial puesto que faculta al intérprete para conformar versiones que cumplan con las expectativas del nicho al cual estas se dirigen. Ahora, recordemos que este repertorio utiliza una notación indeterminada. Dos intérpretes, a partir de una misma notación, y según su modo de expresión individual (sus dialectos), producirán versiones a su vez distintas. No obstante, si ambas logran cumplir con las expectativas de un contexto, por cuanto se inscriben como versiones pertinentes y reconocibles como realizaciones de una música experimental, se vislumbra la existencia de una comunidad que posee modos comprensivos comunes y compartidos. Un ámbito musical que, desde el advenimiento de este tipo de repertorio durante la década de los 1950, ha ido congregando tanto intérpretes de formación tradicional como también músicos autodidactas (Cornejo, 2013 p. 9). Y es en función de este marco común que propongo que una comprensión del contexto no puede contemplar exclusivamente la formación musical institucional y tradicional de conservatorio, la cual, por lo demás, suele no incluir este tipo de repertorio en sus programas. Así, una comprensión de esta práctica no puede dejar de incluir la ingente cantidad de referentes disponibles emplazados en el cotidiano como producto de la explosión de un régimen fundado en la ubicuidad conquistada de las obras musicales, una «realidad sensible a domicilio» (Valéry, 1999, p. 132).

Al seguir esta línea, ¿qué tiene a disposición un instrumentista para informar un primer acercamiento a la notación de *One*<sup>7</sup>? Podemos asumir que este posee un conocimiento que lo faculta para producir sonidos en su instrumento y así llevar a cabo la realización de esta pieza. Pero la composición utiliza notación indeterminada. Lo único que provee la partitura, considerada por sí sola, es la prescripción de un método para la producción sonora (indicada por las instrucciones de la partitura) y una serie de números

que representan cada material según una secuencia que corresponden a las franjas de tiempos flexibles, es decir, una descripción de la concatenación para cada material a elaborar (Kanno, 2007). No obstante, el entreverado de prescripción/descripción no informa de las cualidades específicas y particulares de los sonidos a producir. La instrucción que indica elaborar «(...) doce sonidos diferentes con características fijas (amplitud, estructura de parciales, etc.). Toca en las franjas de tiempo flexibles dadas. Cuando las franjas de tiempos están conectadas por una línea diagonal están relativamente cerca»<sup>[3]</sup> (Cage, 1992, s/n, página de instrucción de *One*<sup>7</sup>), no indica una duración mínima de cada sonido, su volumen, dinámica, el tipo de instrumento a utilizar, la técnica instrumental que los materializará, las alturas de dichos sonidos, entre otros parámetros. Como contexto autocontenido, la partitura no remite a una resultante sonora específica. No obstante, la composición lleva un título y, más importante aún, indica quién es su autor. Así, la obra provee ciertas claves, las cuales hacen de base para una conexión referencial.

## LOS REFERENTES UBICUOS

Al seguir esta línea, las mencionadas claves bien pueden conducir tanto a entradas de enciclopedia, a la producción escrita del autor norteamericano como también a textos sobre este, libros de compositores afines o de los mismos miembros de la escuela de Nueva York, ensayos acerca de la interpretación de este repertorio, archivos PDF, entradas de Wikipedia. A su vez, dichas claves tornan posible acceder a versiones de sus obras en discos compactos, vinilos, publicaciones en *Spotify*, blogs, videos de YouTube. En suma, son referencias cuyo acceso, su «presencia inmediata o (...) restitución en cualquier momento obedece a una llamada nuestra. Ya no estarán solo en sí mismas, sino todas en donde haya alguien y un aparato» (Valéry, 1999, p. 131). De esta manera, cualquier obra musical, incluidas, por supuesto, las de John Cage, independiente del lugar y tiempo en el que fueron interpretadas, registradas y publicadas, está «en posibilidad de acercarse al receptor» (Benjamin, 2003, p. 43), según sus propios designios, necesidades o hábitos de consumo individual y privado. Por lo demás, y es un punto importante por considerar, este es un tipo de repertorio cuyo desarrollo se ha dado, sobre todo en sus inicios, con mayor vigor y énfasis en Europa, Estados Unidos y Japón.<sup>[4]</sup> De esto se desprende que son estas latitudes las que hacen las veces de epicentro referencial.

Tomemos un ejemplo. El pianista Philip Thomas relata en su blog que al momento de embarcarse en la grabación de las obras para piano de Morton Feldman para *Another Timbre*, la notación en un grupo de tres obras, *Two Pieces for 3 Pianos* (1966), *False Relationships and the Extended Ending* (1968), y *Between Categories* (1969), presentaban para el músico dificultades. A propósito, el pianista señala:

(...) he encontrado que el artículo de Brett Boutwell «The Breathing of Sound Itself»: Notation and Temporality in Feldman's Music to 1970 (Contemporary Music Review, 32/6 (2013), pp. 531–570) es extremadamente útil para obtener cierta comprensión de estas obras. Boutwell argumenta de manera convincente, basándose en las propias palabras de Feldman, a favor de la ofuscación visual de la notación de Feldman como una elección estética deliberada (...) Boutwell describe estas obras como concebidas «verticalmente» con el objetivo de 'crear música estéticamente estática que carece de explícito contraste audible'.<sup>[5]</sup> (Thomas, s.f.)

El pianista da cuenta que, frente a una notación que no es evidente por sí misma y que presenta problemas para su comprensión, pudo acudir —ya que estaba disponible para él— a un texto en el cual la notación de estas obras es explicada, no solo en términos de su legibilidad y comprensión (la verticalidad de la notación entre los pianos), sino también en relación con una «estética deliberada» cuyo objetivo corresponde a una realización cuyos sonidos son «estáticos» y carentes de contraste audible. El texto permite una comprensión de la notación de la partitura y señala un modo de producción sonora. Por lo demás, esta exégesis, según testimonia el pianista, comporta un grado de autenticidad: Boutwell explica la notación y su estética sonora en función de lo que el mismo Feldman explicitó. Tenemos entonces un texto, un referente ubicuamente disponible, por cuanto circula en la *worldwide web* indistinto del momento irreplicable de su escritura y, que,

por lo demás, presenta argumentativamente una conexión directa con el compositor. Lo anterior, no solo pone en evidencia que la notación no informa por sí misma de su significado, sino que su comprensión puede ser inferida por medio de un referente.

Sucede algo similar con la discografía de un sello y las obras que pone a disposición de un público. Si volvemos al intérprete y la composición de Cage, este bien puede disponer de alguna versión grabada y publicada de esta obra a modo de referencia. Por ejemplo, *One*, es parte del último conjunto de piezas del compositor norteamericano, conocidas como *Number Pieces*, y que fueron publicadas por el sello inglés *Another Timbre* en agosto de 2021 en versiones del ensamble inglés *Apartment House*. Sello que, con ya cerca de 200 publicaciones desde su fundación en 2007, es considerado como un referente, potencialmente una «fuerza totalizadora en el mundo de la música contemporánea»<sup>[6]</sup> (Morris, 2022). En las notas del *booklet* de la producción discográfica, la cual, por lo demás, fue elogiada por la crítica internacional (*Ibid.*), el curador del sello, Simon Reynell, indica acerca de las versiones:

Con cada pieza acordamos de antemano el esbozo de un enfoque particular; una guía aproximada para la dinámica, y un acuerdo de no usar estilos emocionales o teatrales de tocar. Parte de la preparación fue escuchar todas las grabaciones existentes de las piezas y pensar qué funcionó y qué no.<sup>[7]</sup> (Reynell, 2021)

Podemos observar que Reynell no señala con exactitud qué implica el *no* uso de estilos emocionales o teatrales en términos de cuáles son las características sonoras específicas de este modo de producir los sonidos para este conjunto de obras del compositor estadounidense. Sin embargo, sí da cuenta, al indicar un proceso de audición conjunta, de cualidades en el material sonoro identificadas como pertinentes, sino referenciales, y que informan el enfoque particular que tanto ensamble como curador buscan manifestar en la realización. En este sentido, si un intérprete busca hacerse de una noción respecto del cómo deben sonar estas piezas, tiene a su disposición grabaciones y discursos acerca de las mismas. Esta disponibilidad no solo provee de un referente material concreto, fáctico, sino que, como señala Morris, aclamada y validada por la crítica especializada. De este modo, una noción (la música de Cage, las *Number Pieces*) se colma de materialidad sonora (las versiones) que, por lo demás, quedan asociadas a la idea de una interpretación no teatral o emocional en tanto modo pertinente, aceptado por la comunidad y sus especialistas. Así, para quien busca conocer estas obras, concepto y sonido se anudan.

## DISPONIBILIDAD Y REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

Ahora bien, hemos visto que la disponibilidad supone el acceso a información sonora fáctica y conocimientos que emplazan un umbral para la comprensión de una notación que no es evidente por sí misma. No obstante, el mero hecho de tener acceso a conocimientos disponibles no explica el ingente impacto que tienen los referentes ubicuos. Y si, como mencioné más arriba, el epicentro referencial proviene del hemisferio norte, cabe considerar que es la ubicuidad de estos lo que informará la comprensión de este tipo de obras en, por ejemplo, Latinoamérica. En este sentido, es necesario poner el énfasis en el modo de relación con aquello que circula, la subjetividad que produce la reproductibilidad técnica. Por ejemplo, si tomamos la imagen 1 (Alper, 2020), podemos ver que un disco o una cinta para un reproductor *reel-to-reel*, ambas reproducciones técnicas de una música grabada en un momento y lugar dado, permite «tener» a Keith Moon (baterista de la banda inglesa *The Who* fallecido en septiembre de 1978) en el living de nuestros hogares.



IMAGEN 1.

Publicidad de equipo HI-FI Sony de 1973

El aviso publicitario suscita la idea de que la presencia única e irreplicable del músico es controlable: el afiche reza «*Only safer*» (solo más seguro). Por supuesto, la frase añade una cuota de humor ya que es sabido que el baterista era impredecible. No obstante, el texto ofrece otra lectura. La seguridad del hogar implica una experiencia controlada, subraya el hecho de que puede ser manipulada, detenida o repetida, «evocad[a] cuando y donde nos place» según los designios de la voluntad (Valéry, 1999 p. 133). Entonces, el aquí y ahora del instrumentista se ha vuelto iterable hasta el infinito (con el *streaming* la disponibilidad ya no depende de un *stock*) porque la restitución de su presencia (en alta fidelidad) no obedece más que a un gesto o una llamada nuestra (*Ibid.*, p. 131). La posibilidad de una evocación es a lo que alude el curador del sello *Another Timbre*, al referir a la experiencia de escucha discográfica como instancia íntima, «(...) como teniendo los músicos ahí contigo»<sup>[8]</sup> (Morris, 2022). La evocación que la disponibilidad torna posible pone «los fantasmas desmaterializados» de los músicos en múltiples lugares y latitudes a la vez (Thayer, 2006, p. 281). Y esto es posible gracias a una matriz serial de la cual «es posible hacer muchas copias; [por lo que] preguntarse por la copia auténtica no tendría ningún sentido» (Benjamin, 2020, pp. 202–203). Matriz que supone que un intérprete grabará una versión de una obra para un aparato y que, subsecuentemente, es un aparato el que se ha de utilizar para escuchar dicha versión. Por supuesto, visto desde esta perspectiva, respecto del baterista de *The Who*, la presencia del músico es una ilusión; al igual que lo sería considerar que, al escuchar las versiones en CD de las *Number Pieces*, podamos tener al ensamble en el living de nuestros hogares. No obstante, para los destinatarios, el público, la ilusión prevalece como conexión con lo auténtico. En tanto ilusión cotidiana y voluntaria, según el modo de consumo, esta se naturaliza.

Y es que para Benjamin el modo de relación con los objetos seriales, la discografía *como* música, no puede sino entablarse según una estetización. El disco se presenta entonces como una conjugación de «las categorías estéticas tradicionales y la reproductibilidad técnica» (Thayer, 2006, p. 72). Y la estetización tiene por efecto velar el verdadero origen del producto, no solo del objeto en tanto objeto, sino que también, el hecho de que es una grabación de la cual no se puede realmente saber si está conformada por fragmentos, modificada

y montada por medio de alguna tecnología. El objeto da a suponer a un intérprete realizando una versión de una obra musical. Las categorías proveen de una perspectiva, un modo de aprehensión y significancia de acuerdo con un «sistema ya resuelto de legibilidad» (Benjamin, 2009, p. 7), el cual hace las veces de base para establecer una relación con dichos objetos. Al escuchar un disco entonces se atiende a una experiencia auditiva con una obra musical reproducida técnicamente en la cual uno escucha el disco *como* música, no como un sucedáneo, como algo en sí falso o ilusorio, sino como una experiencia musical en sí misma, con toda su ley.

En este sentido, los objetos seriales estetizados producto de la industrialización de la industria fonográfica comportan «una forma del deleite artístico» (Buck-Morss, 2014, p. 38). El rol de la tecnología resulta crucial en este sentido: por medio de ella opera un cambio de percepción respecto de la obra de arte por cuanto la acerca a su receptor. Las nuevas técnicas no solo posibilitaron reproducir técnicamente una versión de una pieza musical única, sino que, subsecuentemente, dieron lugar a un tipo de práctica musical pensada para su reproducción serial. De este modo, el formato de reproducción se torna soporte de la experiencia musical. Por ejemplo, si decido escuchar un vinilo con la música de Morton Feldman, mi vínculo con el objeto no estriba en el hecho de que es un trozo de plástico negro circular con surcos que una aguja recorre. Más bien, el modo relacional estriba en el sonido que emite el disco al ser reproducido, la música de Feldman. La experiencia discográfica se emplaza como posibilidad de la música, una experiencia íntima como señalaba Reynell más arriba. Permite relacionarse con el sonido emitido por un aparato en tanto fenómeno musical unitario, torna posible el deleite estético que provee la experiencia musical.

«¿Qué es la música?» le preguntan a Berio: «(...) música es todo lo que escuchamos con la intención de escuchar música (...) todo puede llegar a ser música» (2006, p. 55). No todo intrínsecamente lo es, pero puede serlo. Lo anterior ejemplifica la relación que establecemos con la reproducción técnica, como *intención* que torna musicales los sonidos del disco, en tanto objeto estetizado. Lo único circula serializado y comporta una contradicción: lo único no puede ser serial. No obstante, la intención omite esta contradicción. Si el objeto serial es objeto de deleite estético, este se equipará, según la intención, con lo que supone producir la obra de arte. Y lo que la intención evidencia, por lo tanto, es la aplicación de la categoría tradicional y fundante de la economía del arte (Benjamin, 2020, p. 198): la autenticidad, el aquí y ahora en tanto algo único, que no equivale a nada y que se aplica, no obstante, a objetos producidos en serie cuyos contenidos son contruidos o montados en el estudio de grabación. El producto serial se barniza de autenticidad (Thayer, 2006, p. 271). La autenticidad como perspectiva apropiada para la intención de escuchar música vela la contradicción inherente que comporta entender como auténtica una obra registrada para ser multiplicada. La autenticidad informa la comprensión como un conocimiento que produce otro conocimiento: escuchar el disco *como* música es saber cómo conocer esa música. Si lo que se busca es conocer la música de Cage, entonces el disco es un referente musical auténtico y válido indistinto de la latitud en la que el auditor o músico que busca comprender este repertorio se encuentre.

## REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA, EL SISTEMA RESUELTO DE LEGIBILIDAD Y EL ELEMENTO IDIOMÁTICO EN LA INDETERMINACIÓN

Hemos visto que la notación puede significar como fruto de una mediación y en la que el dialecto del intérprete es indispensable. Y el dialecto es a su vez fruto de una formación contextual. Este, por tanto, no es un proceso *ex nihilo*, sino un modo en el que se relaciona aquello que se lee con referentes previos. Realización y contexto quedan vinculados por medio del dialecto del intérprete. Pero el contexto, no solo supone una comunidad cuyos modos de comprensión son comunes, sino que premedita que dichos modos sean transmisibles y aprehensibles. La reproductibilidad técnica es aquello que lo permite, porta y transmite el discurso como objeto estetizado, informa la comprensión. Si retomamos el caso hipotético del principio, la relación comprensiva que permite el dialecto respecto de la notación y que culmina con la creación de

los sonidos de *One*. bien puede estribar en el «sistema resuelto de legibilidad» que instauran los objetos estetizados propios de un contexto. Ahora, digamos que el músico que busca realizar la obra del compositor norteamericano es latinoamericano. En términos de las referencias en castellano a las que puede acceder, tenemos, por ejemplo, el sitio web chileno SÓNEC, el cual provee de un glosario audiovisual en el que se indica que la música experimental «requiere una nueva manera de escucharla, colocando especial atención a los sonidos y sus características, combinaciones y posibilidades expresivas» (*SÓNEC | Glosario Audiovisual*, s.f.). Si bien una «nueva manera» y «una especial atención al sonido» no nos dice mucho, el pequeño vídeo alude a Cage en tanto autor del término música experimental. El glosario produce una relación vinculante entre el compositor norteamericano y el intérprete por medio de la noción de música experimental. Una posible realización, si bien alejada de los lugares en los cuales este tipo de repertorio tradicionalmente se ha cultivado, queda marcada por la referencia.

Ahora, una relación vinculante alude a un sistema por cuanto todo este supone un conjunto de reglas o principios racionalmente conectados respecto de una materia específica. Así, cada principio es una conclusión, un significado estable que hace de premisa para la conformación del siguiente principio. La notación, para significar de tal o cual modo, puesto que no significa por sí sola, se ceñirá al sistema que lo enmarca. Si el intérprete que busca dar sentido a la notación de *One*<sup>7</sup> en función de lo que SÓNEC propone como comprensión de una música experimental, informará su modo de interpretar según este sistema de referentes. La resultante sonora será una conclusión informada por las premisas que SÓNEC puso en relación. Sucede lo mismo con las *Number Pieces* y las entrevistas en el sitio web de *Another Timbre*, o el artículo utilizado por Thomas para la comprensión de la notación en las piezas para piano de Feldman. La comprensión es inferencial. Y esto suscita una problemática respecto de una práctica que, en estricto rigor, no premedita anticipar sus resultados. Si la perspectiva de un marco comprensivo supone nodos relacionados, cada uno informado por el anterior, y que inferencialmente producen conocimientos o conclusiones subsecuentes, ¿no corresponde esto a un pre-conocimiento de la imagen sonora? Como bien señalaba el compositor Alvin Lucier: «(...) el problema de tocar música experimental o nueva música es que los intérpretes revierten a aquellas cosas que conocen»<sup>[9]</sup> (en Saunders, 2009, p. 301).

Si el dialecto se ciñe al sistema resuelto de legibilidad tenemos un modo de conocer. Saber de Cage, de la indeterminación, sus versiones, permite establecer una relación de significancia: implica saber cómo producir los sonidos. En este sentido, el contexto pone a disposición sus nodos referenciales disponibles y la interpretación se embebe de esta contextura. El dialecto, para calzar con su contexto adecúa su modo de operar, propugna un proceso en el cual «se manifiesta[n] (...) usos característicos de forma, textura, armonía, melodía, ritmo y ethos; y es presentado por personalidades creativas, condicionadas por factores históricos, sociales y geográficos, recursos escénicos y convenciones»<sup>[10]</sup> (Pascall, 2001), lo cual, en buenas cuentas, delinea la existencia de un estilo. Es lo que Adorno llama el elemento idiomático de una música, por cuanto se establece como «el epítome de todas las convenciones dentro de las cuales aparece un texto»<sup>[11]</sup> (Adorno, 2006, p. 67). Es en función de este elemento, subsecuentemente, que el dialecto «siempre involucra[rá] convenciones estilísticas internalizadas»<sup>[12]</sup> (Mattes, 2015, p. 251). Y estas convenciones, como vimos en el caso del intérprete que busca entablar una primera aproximación a *One*<sup>7</sup>, son facilitadas, en tanto concepto o discurso dotadas de materialidad sonora, por la reproductibilidad técnica. De este modo, el dialecto se embebe de una

(...) precondition inevitable de la interpretación, que permite la respuesta individual y la realización intuitiva de los gestos musicales. Lo idiomático proporciona al intérprete una especie de conjunto prefigurado de metáforas y esquemas, posibilitando la lectura y articulación de gestos musicales «espontáneamente».<sup>[13]</sup> (*Ibid.*)

Este punto es de suma importancia. Comporta que, tanto para los intérpretes ya familiarizados con este repertorio como para los que comienzan a conocer estas obras, la inferencia a partir de los referentes

disponibles provee de una espontaneidad, procura la posibilidad de una realización intuitiva. En otras palabras, hace que el dialecto opere de modo reflejo (Alvear, 2021), puesto que, ante la notación, el intérprete, por medio de la «precondición inevitable» que comportan las «metáforas y esquemas», el signo musical se presenta como preanudado a una materialidad sonora, un modo de producción. El músico sabe de antemano qué hacer. Y esto porque, la «intuición» interpretativa, la respuesta espontánea ante la notación no es más que el fruto de relaciones con premisas/conclusiones previas.

## PRESENTACIÓN VS. REPRESENTACIÓN

Más arriba, mencioné que el curador del sello *Another Timbre*, respecto de las *Number Pieces*, indica que este conjunto de composiciones fue realizado según un modo no teatral o emocional. Agrega, además, que este modo fue delineado en conjunto con los miembros de *Apartment House*. ¿Qué comporta dicho modo en relación con la producción sonora? Podemos encontrar una clave en el capítulo, publicado en 2009 para el *The Ashgate Research Companion to Experimental Music* (2009), de Philip Thomas. En el texto, el pianista plantea que una de las diferencias, en términos generales, entre la realización de una pieza experimental y obras pertenecientes a otro tipo de repertorio consiste en que en el caso de la primera se emplaza « (...) una refrescante honestidad acerca del término “hacer acciones” para describir lo que uno hace cuando toca música; ignora siglos de tradición, escuelas de técnica (...), y descarta la mística de la “interpretación”»<sup>[14]</sup> (Thomas en Saunders, 2009, pp. 75–76). Lo anterior indica que la realización de una música experimental, el llevar a cabo las acciones prescritas, supone una brecha, una suspensión del modo inculcado por la educación musical institucional convencional por cuanto da paso a un modo *otro*. La prescripción como acto desligaría al realizador de la carga de la tradición, el estilo y la agencia de las escuelas técnicas. Y esto, ya que, de acuerdo con Thomas, las partituras experimentales se emplazan como un contexto por sí mismo. La propuesta comporta, por ende, que el proceso inferencial se restringe únicamente a la notación. Entonces, los instrumentistas más bien han de concentrarse «en el trabajo necesario para la producción de sonido en respuesta únicamente a la partitura»<sup>[15]</sup> (*Ibid.* p. 91) y no en factores, los cuales serían más bien patrimonio del repertorio tradicional, como el estilo y la autenticidad (*Ibid.* p. 78).

A lo anterior, el pianista agrega, que «[1]as partituras que son más exitosas en lograr esto son aquellas que involucran al ejecutante en un *acto de trabajo* más que de interpretación, para que el intelecto, los oídos y la técnica puedan ser alterados»<sup>[16]</sup> (*Ibid.*, p.96, mis cursivas). Un ejemplo de lo que Thomas denomina *trabajo* se evidencia en la versión *Quatuor pour la fin du temps* (1941) de Olivier Messiaen que *Apartment House* grabó para *Another Timbre* y cuya publicación se realizó en agosto de 2019. En la entrevista realizada por Simon Reynell y publicada en el sitio web del sello, Thomas señala que siempre consideró esta composición como una pieza experimental, pero que, para esta realización, no estuvo interesado en «ir a los ensayos con una concepción particular de la pieza que de alguna manera pudiera verse como una práctica dogmática o “experimental”» (Thomas en *Interview with the members of Apartment House*, 2019),<sup>[17]</sup> sino que más bien «buscó descifrar la música a través de la praxis» (*Ibid.*).<sup>[18]</sup> Y esta praxis implicó que el ensamble «podría contravenir prácticas históricas e incluso instrucciones específicas en la partitura» (*Ibid.*).<sup>[19]</sup> Por ejemplo, esta perspectiva comportó que «cuando Messiaen escribe “muy expresivo” en la parte del violonchelo del movimiento 5, eso, (...) no tiene nada que ver con vibrato, rubato, inflexiones dinámicas, etc. y todo que ver con lo que es *inherente* a la música»<sup>[20]</sup> (*Ibid.*, mis cursivas). Lo inherente premedita entonces un modo de relación con la notación, el cual, de acuerdo con Anton Lukoszevieve, violoncelista del ensamble, considera la «(...) obra como “material notado”<sup>[21]</sup> por cuanto “la expresividad está imbricada en la música, no en mí”»<sup>[22]</sup> (Lukoszevieve en *Interview with the members of Apartment House*, 2019).

Esta perspectiva, en tanto intelección, escucha y producción sonora, como vimos más arriba, supone una labor cuyo marco único es la partitura, en el cual la prescripción permite expresar lo inherente de la notación

sin necesidad de una exégesis (Danuser, 2015, p. 185), de una interpretación. La realización de acciones, por tanto, se emplaza como

(...) la conciencia de que convertir la música en sonido sobre la base de la notación musical (...). No es música lo que se puede ejecutar, sino solo obras musicales. Las obras pueden y deben realizarse, hacerse resonar, transformarse de la etapa de concepción o notación en algo audible, en procesos sonoros estructurales susceptibles de ser percibidos.<sup>[23]</sup> (*Ibid.*, p.180)

En otras palabras, la ejecución, como perspectiva valorable en el ámbito de la música contemporánea en general (Pace, 2009, p. 152), se entabla como el modo apropiado para la realización de una música experimental indeterminada. La ejecución de lo prescrito, por lo tanto, permite que dejar «que los sonidos sean ellos mismos en lugar de vehículos para teorías hechas por el hombre o expresiones de sentimientos humanos»<sup>[24]</sup> (Cage, 2011, p.10). Significa que el instrumentista no utilizará los sonidos para representar, sino que, por medio de la acción, estos se presentarán a sí mismos (Grant, 2003, p. 183). En este sentido, la noción de una presentación premedita, para cumplir con la exigencia de lo inherente a la música, la *no* realización de *rallentandos*, *vibratos*, inflexiones dinámicas, *rubatos*, etc. No obstante, esto es notoriamente problemático. No solo porque presupone un acceso directo, no mediado e intuitivo, no inferencial respecto de la notación; sino que, además, como se verá a continuación, es un modo propio de un ámbito, un estilo y, como tal, es un pre-conocimiento de la resultante sonora.

## LA EJECUCIÓN COMO SENTIDO IDEAL

De acuerdo con Mieko Kanno (2007), la notación posee dos aspectos: prescripción y descripción. La primera comporta un método, cuyo resultado es conocido una vez llevado a cabo dicho método; mientras que la segunda, es una representación bidimensional que identifica notación y resultante sonora de la obra (*Ibid.*, p. 232). Y esto se debe a que la descripción está sujeta a convenciones interpretativas (*Ibid.*), es decir, su uso referencia comprensiblemente modos propios (la noción de ejecución, por ejemplo) y característicos (presentación vs. representación) de una comunidad o de un estilo. Por lo tanto, vemos que, si la notación indeterminada desarticula la posibilidad de conocer la resultante sonora *a priori*, la noción de ejecución, en tanto no uso de ciertos tipos de recursos instrumentales en favor de otros, es menos prescriptiva que descriptiva. En este sentido, es posible ver formas de referir verbalmente a la producción de sonido mediante el uso de descriptores cuya significancia es comprendida y utilizada por una comunidad, y que aluden a características de la imagen sonora en algunas obras experimentales indeterminadas recientes. Son metáforas como precondición y prefiguración, como dirá Mattes, para la producción de la resultante sonora. Por ejemplo, en la obra *stück 1998* de Manfred Werder, la instrucción para el intérprete señala «por sí mismo, claro y objetivo. Simple», la cual, según el compositor «reemplazó toda mayor indicación sobre dinámicas, cualidad de sonido, etc.» (Werder, 2022, p. 17); en la obra *Distances Ouïtes–Dites* (2013) de Jean-Luc Guionnet, se indica que «Todos los sonidos son tocados “francos”»;<sup>[25]</sup> y, en la obra *intemperie #9* (2013) de Nicolás Carrasco, el compositor prescribe que el modo de producción debe realizarse «sin pose». Para un músico cuyo ámbito profesional es el de la música experimental, los descriptores *simple*, *objetivo*, *franco* y *sin pose* corresponden a un modo de producción sonora específico, tal como sucede, con un intérprete dedicado, por ejemplo, a la música romántica, con los términos *cantabile*, *a piacere*, *legato*, *con fuoco*, etc. Estos descriptores evidencian el hecho de que expresiones verbales permiten referenciar comprensiblemente, para los miembros de una comunidad cuyas referencias estilísticas son las mismas, modos de producción sonora. Ahora, ¿cómo se explica que la noción de ejecución suponga la presentación del sonido de modo tal que lo pertinente sea favorecer ciertos recursos instrumentales y no otros? Esta es una cuestión que me parece fundamental. Si la indeterminación supone una suspensión del vínculo causal entre compositor e intérprete (Carrasco, 2018, p. 181), es decir, avería la idea de que, en el contexto de una obra musical, el intérprete debe alinear su imaginario, su modo de producir sonidos, de entender la notación según la

intención composicional inicial ¿no se supone, entonces, que todo tipo de producción sonora sería lícita, incluidos los recursos considerados expresivos?

En función de lo anterior, creo posible afirmar que el sistema resuelto de legibilidad premedita un principio directriz base y que éste guía la interpretación para que ésta produzca resultados que se adecuen al medio. Es en este sentido que la noción de ejecución se torna el modo adecuado para la presentación. Pero la notación no es autoevidente y supone un marco sistematizado, estilístico, para producir la resultante sonora. Y en tanto estilo, sus referentes poseen significados estables, lo cual hace de la labor del intérprete una que, para ser adecuada, reafirme la conexión de concepto y versiones, de notación y resultante sonora. Digamos que la versión del caso hipotético sea una realización que el intérprete quisiera publicar en *Another Timbre*. En términos de los referentes disponibles tiene tanto las versiones de las *Number Pieces* como las entrevistas respecto de estas. Si su versión pretende ajustarse a las expectativas de este ámbito, el intérprete tiene a su alcance el sistema resuelto de legibilidad del sello y, de este modo, su dialecto se movilizará para calzar y reafirmar los significados que el mismo sistema emplaza en primera instancia. En este sentido, una labor profesional en un ámbito determinado: ser, por ejemplo, parte de un ámbito de producción discográfica, implica hacer propios sus modos contextuales para así producir música que no se salga del rango que el mismo sistema premedita como adecuadas y pertinentes. La ejecución, por lo tanto, como intención interpretativa, reafirma los ideales que este ámbito emplaza en primera instancia.

Ahora bien, ¿cuál es la raigambre del principio de presentación y cuya expresión adecuada es la ejecución? En palabras del compositor Robert Ashley, este principio directriz estriba en una concepción en la que se considera al «sonido–como–más–importante–(por–el–momento)–que–lo–que–hace–el–compositor–con–el–sonido»<sup>[26]</sup> (Ashley en Lucier, 2012, p. 11) y cuyo mito fundacional, de acuerdo con Kim–Cohen, corresponde a la experiencia que Cage tuvo en la cámara anecoica en Harvard (EEUU) en 1951. En esta, el compositor

(...) experimentó una epifanía. Después de un rato, contra el silencio de la habitación, se percató de dos sonidos, uno agudo y otro bajo. Más tarde, el técnico de turno le informó a Cage que los sonidos que escuchaba eran, respectivamente, su sistema nervioso y circulatorio en funcionamiento. Cage contó la historia repetidamente por el resto de su vida. Es el mito de la creación de su estética: una estética resumida en su proclamación «que los sonidos sean ellos mismos»<sup>[27]</sup> (Kim–Cohen, 2009, p. 16)

Como principio estético asumido, la creencia del sonido por sí mismo ciñe la experiencia interpretativa con la notación en tanto es adoptada como propia y pertinente de lo experimental. Esto se observa en las declaraciones de algunos de los miembros de *Apartment House* respecto de las realizaciones de las *Number Pieces* de Cage y el *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen, ya que es posible establecer un paralelo entre la preocupación y aproximación interpretativa del grupo, y este principio estético asumido en tanto la labor del ensamble se moviliza para corroborarlo. La comprensión de la partitura como una música experimental supone la ejecución, la cual se instaura como modo adecuado a la presentación del sonido. Ahora, ¿cómo y porqué, en un marco que problematiza el vínculo compositor/intérprete, se imbrican principio estético e intención interpretativa?

## EXÉGESIS Y AUTORIDAD

Un umbral para comprender la raigambre e imbricación de principio estético y modo de realización de este repertorio estriba en que los compositores de la Escuela de Nueva York, en especial John Cage, difundieron profusamente ideas y principios base acerca del tipo de notación que estaban creando y utilizando para sus partituras, y estos discursos fueron incorporados por los intérpretes. Por ejemplo, y en una línea notoriamente similar a las declaraciones del ensamble en las entrevistas mencionadas, John Cage, al examinar la partitura de *Duo for Pianists II* (1958) de Christian Wolff, miembro fundador de la Escuela de Nueva York, señala que

(...) en la performance del *Duo for Pianists II*, cada intérprete, cuando ejecuta de una manera consistente con la composición tal como está escrita, dejará ir sus sentimientos, su gusto, su automatismo, su sentido de lo universal, sin apearse a sí mismo a esto o aquello, dejando con su interpretación ningún rastro, sin interrumpir con sus acciones la fluidez de la naturaleza. El ejecutante, por lo tanto, simplemente hace lo que tiene que hacer<sup>[28]</sup> (Cage, 2011, p. 39)

El principio estético, desde esta perspectiva, implica que un modo de interpretación cuya intención tiene como horizonte alcanzar la presentación del sonido, pero en la medida en que se deje ir, para un acto «consistente con la composición tal como está escrita» (*Ibid.*), la subjetividad. Dicho de otro modo, el realizador toma distancia o se despoja de «sus sentimientos, su gusto, su automatismo, su sentido de lo universal, sin apearse a sí mismo a esto o aquello» (*Ibid.*) si lo que espera es la producción de una imagen sonora cuyo sonido sea presentación y no representación. Presentación y no subjetividad, por lo tanto, son dos expresiones de un mismo principio, relaciones de un mismo sistema, cuyo impacto, por lo demás, se ha emplazado como una directriz abarcadora, asumida como un rasgo fundamental de la música experimental en un sentido amplio (Gottschalk, 2016, p. 5).<sup>[29]</sup> Lo anterior, conlleva que algunos instrumentistas acriticamente promuevan la noción de ejecución (en lugar de referir a su labor como interpretación) y que, en tanto tal, restituyen de un modo velado la identificación con la intención composicional o un sentido ideal como encriptado en la notación misma. La similitud entre lo señalado por Cage en 1958 respecto de esta pieza de Christian Wolff, aquello manifiesto por Anton Lukoszevics en 2019 respecto de la realización del *Quatuor* de Messiaen, el aserto de Jenni Gottschalk en 2016 respecto de la no subjetividad como rasgo fundamental y señero de la música experimental, y la noción de la realización de acciones de Thomas en 2009 comprueban esta correspondencia, influencia y vigencia por más de medio siglo del ideal composicional/interpretativo de Cage.

En este sentido, es importante recalcar que la correspondencia entre las ideas que los mismos compositores proponen para su propia música —o la de sus colegas cercanos— y el modo (acrítico) que adoptan algunos intérpretes e investigadores, como es el caso de Jenni Gottschalk, tiene su origen, como se señaló más arriba, en que muchos de estos compositores ejercieron de forma simultánea la labor de composición y de intérpretes o exégetas de sus propias obras. No quiero implicar con esto una coerción de la indeterminación por parte de los compositores, sino más bien poner el énfasis en cómo esto es incorporado y, especialmente, no problematizado por los intérpretes. Al respecto, pienso que esta situación da cuenta del modo de pensar de los instrumentistas a los cuales les es difícil subvertir el modo tradicional de entender su labor. Suspender el paradigma que rige su práctica, el cual premedita que toda interpretación debe volver a producir una resultante sonora previamente encriptada en la notación, complica la comunión con la intención composicional, (Cook, 2013, p. 3). Y es este paradigma, justamente, que la indeterminación problematiza. Para un intérprete que no vislumbra esta problematización, «(...) el aquí y ahora de la obra de arte» no puede sino entramarse con la autoridad de *quién* da el testimonio de su advenimiento (Benjamin, 2020, p. 198).

Podemos ver la pervivencia de este paradigma en *Experimental Music: Cage and Beyond* (1974) de Michael Nyman, libro seminal respecto de la música experimental, quien releva el modo comprensivo autoral respecto de las obras al indicar que

(...) solo Tilbury y (en la primera parte de su carrera) Tudor en esta lista son estrictamente *solo intérpretes*; todos los otros son compositores que toman la performance, quizás para proteger sus partituras de los malentendidos que su misma apertura puede fomentar, o porque se sintieron atraídos por las libertades que permitía, o simplemente porque la forma más directa de realizar sus propuestas interpretativas era realizarlas ellos mismos.<sup>[30]</sup> (*Ibid.*, p. 22)

Resulta interesante observar que en el marco de un tipo de música en la cual quién compone utiliza una notación no fonográfica justamente para que el o los intérpretes puedan crear imágenes sonoras diversas respecto de la obra como un modo de producción creativa propia, los autores, según lo indicado por Nyman, busquen «proteger sus obras de los malentendidos». Da a entender que habría modos correctos o incorrectos de producción sonora. Aludir a una «forma más *directa* de realizar [las] propuestas interpretativas» (mis

curvas), señala subrepticamente la noción del paradigma de la re-producción, pero de acuerdo con una *no* mediación. Lo directo, en este caso, comporta un conocimiento solo posibilitado por una cercanía irreductible: compositor e intérprete son aspectos de una misma persona.

En este sentido, no deja de sorprender la similitud entre lo señalado por Nyman respecto del malentendido en la lectura y el ideal modernista de ejecución propuesto por Stravinsky, en el cual afirma que «el pecado contra el espíritu de la obra empieza siempre por un pecado contra la letra» (Stravinsky, 2006, p. 148), es decir, con la malinterpretación o mala lectura de la notación que se produce al interpretar y no ejecutar. «La música debe ser transmitida y no interpretada, porque la interpretación revela la personalidad del intérprete más que la del autor, y ¿quién puede garantizar que tal ejecutante refleje la visión del autor sin distorsión?»<sup>[31]</sup> dirá Stravinsky (1962, p. 75). Según estas perspectivas coincidentes, la noción de ejecución se instaura como modo correcto, directo, como salvaguarda de la mala exégesis, del sobrentendido, de la distorsión. La noción es además concordante con el modelo interpretativo alto-modernista planteado por Frank Cox respecto de la nueva complejidad, en tanto también premedita una transparencia entre notación y producción sonora (Cox, 2002, pp. 71–72). Al igual que la ejecución comporta la presentación del sonido, la realización según este modelo supone emplazar una percepción ideal a modo de una total correspondencia entre realización y resultante sonora (*Ibid.*). La noción de ejecución está en la base de este modelo. Muestra, además, que una preocupación por un acceso no mediado entre compositor e instrumentista no solo tiene plena vigencia, sino que abarca más ámbitos que el de la música experimental. Y asumir este tipo de enfoque es problemático puesto que vela la mediación. No permite contemplar que una realización es proceso inferencial cuyo sentido presupone una estética. Por lo tanto, la ejecución no puede asumirse como un real acceso directo, no mediado por factores externos, como realización de actos, si seguimos a Thomas, que anulan el contexto que da contextura al significado de la notación. Más bien, la ejecución representa el ideario de la presentación del sonido y, como tal, no puede suponer un antídoto contra la realización en estilo o modos en los que prima la subjetividad del realizador.

#### CONSIDERACIONES FINALES: PROBLEMATIZACIÓN DEL CONCEPTO DE INDETERMINACIÓN COMO PROPUESTA INTERPRETATIVA

Si pensamos en la implicancia que tiene el modo de conocer este repertorio, vemos que la comprensión de la notación está determinada por los referentes ubicuos propios de un ámbito y cuya continua disponibilidad estriba en los objetos seriales estetizados de la reproducción técnica. En este sentido, el modo de comprensión urde e indiferencia discurso y modo de producción, metáfora y características del sonido, si seguimos a Mattes; descripción y prescripción, si remitimos a Kanno. De este modo, el lente por medio del cual el intérprete da sentido a la notación de *One*<sup>7</sup>, el dialecto interpretativo, produce realizaciones ceñidas a los referentes que el mismo ámbito pone a disposición de un público en primera instancia. La realización, entonces, no solo reafirma los significados del sistema que informan la versión, sino que el dialecto adopta su discurso estético sonoro: la presentación y la ejecución. De este modo, un tipo de interpretación que se autoasume directa es ostensiblemente mediada por el principio del sonido en sí. Si la proclama es que la realización de acciones prescritas elude factores exteriores a la notación, es evidente que esto es ilusorio. Y, es más, al no develar la ilusión, se restituye veladamente aquello que la indeterminación premedita problematizar: el *Werktreue* (Goehr, 1992, p. 231). Además, vemos que la problemática que emplaza este concepto excede el marco de este repertorio. La preocupación por una conexión directa con la intención composicional muestra su vigencia en el valor que se le otorga a la ejecución en el mundo de la música contemporánea (Pace, 2009, p. 152).

Tenemos entonces un tipo de repertorio que posee una historia cuyos expedientes, en tanto pervivencia que imbrica discursos y prácticas, corresponden a los objetos seriales estetizados propios de un ámbito. En este sentido, la historia de la indeterminación determina su comprensión actual. Se desprende entonces que

querer ser parte de estos ámbitos, ser profesional de un contexto, comporta adaptación y adopción de su modo de comprensión. El intérprete pasa a ser parte del sistema resuelto de legibilidad, su subjetividad es un medio para una productividad que reafirmará la vigencia del sistema y la continuación de su historia. En términos del campo laboral, el músico que se familiariza y habitúa a este modo logra ser competente en términos de su producción. Y este proceso de adaptación se ve facilitado al resonar con el valor previamente inculcado por la formación musical tradicional respecto de la obra y sus autores: la fidelidad. Pre-habilita al intérprete para no cuestionar el modo en que significado y notación se anudan. Esto sustenta la espontaneidad a la que refería Mattes más arriba y comporta una fetichización de la notación: supone la encarnación de un significado ideal, una supra sensibilidad de la cual el intérprete es el vehículo, un medio. Es en este sentido que la profesionalización, para la indeterminación, des-obra lo que el concepto supone problematizar al velar que toda significación musical supone un proceso inferencial.

Entonces, ¿cómo plantear la interpretación para este repertorio? Desnaturalizar la conexión ejecución/presentación implica cuestionar el régimen presente de comprensión. Producir esta brecha es una suspensión del sistema resuelto de legibilidad. En tanto síntesis detenida, la interrupción permite una toma de conciencia respecto de una noción inicial y la construcción de su historia. Si la interpretación, según el *Werktreue*, supone un decurso que contempla pistas para dar con la intención original, su interrupción comporta una realización que trae a su presente la obra del pasado. La antípoda de la fidelidad a la obra será entonces la actualización. Y según esta perspectiva, el objeto estetizado pierde su estatuto: desvinculado de su autenticidad no es más que ejemplo de un enfoque. Con esto se devela la promesa benjaminiana que la estetización reprime en el objeto serial: averiar lo auténtico, lo único para así complicar la visión lineal y causal que cierra el pasado a nuevas lecturas. En este sentido, la interrupción se transforma en método. Al comprender esto, los libros de Cage o la discografía de un sello aclamado por la crítica se inhabilitan como pistas objetivas del *Werktreue*. Estos ahora pueden problematizarse, reinterpretarse, resignificarse o incluso ser totalmente desconsiderados. Es un principio de igualdad ya que torna modos ajenos al estilo lícitos para la indeterminación. Entonces, una realización desligada de la subsunción a una estética ya no puede apoyarse paradigmáticamente en significados estables ni tampoco producirlos. Toda identificación entre signo y sonido es, por lo tanto, transitoria, referencia sus propias condiciones. La interpretación gana autonomía: es un ámbito que por ley propia puede producir conocimientos, actualizar según otros criterios lo que la indeterminación comporta como práctica. Entonces, la predicabilidad respecto de la notación se instaura como perpetua ambigüedad puesto que sus posibilidades no se cierran con una sola proposición. Y mantener dicha apertura requiere de un ejercicio constante, una continua actualización. Si la indeterminación es una pregunta por contestar, entonces el leer, releer, elaborar y reelaborar es la salvaguarda de una respuesta clausurante. Y esto no puede darse sin una interpretación que la lleve a cabo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor W. (2006). *Towards a Theory of Musical Reproduction* (H. Lonitz (ed.); W. Hoban (trans.); 1st ed.). Polity Press.
- Alper, Eric (2020). *That Eric Alper*. <https://www.thatericalper.com/2020/07/12/sony-advertisement-1973/>
- Alvear, Cristian (2021). Dialecto interpretativo y acto reflejo#: determinando lo indeterminado en singularidad # 1 (2016) de Santiago Astaburuaga. *Revista 4'33"*, 1(2016), pp. 79-97.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*.
- Benjamin, Walter (2020). *Iluminaciones* (3. ed.). Taurus.
- Benjamin, Walter (2009). *La Dialectica Del Suspenso, Sobre El Concepto De Historia* (Pablo Oyarzun (trans.); 2.). LOM Ediciones.
- Berio, Luciano (2006). *Un recuerdo al futuro* (R. Rius & P. Salvat (trans.)). Acantilado.

- Buck-Morss, Susan (2014). *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (M. López Seoane, Trad.). La marca editora.
- Cage, John (1992). *Four6/One7*. Editions Peters.
- Cage, John (2011). *Silence: Lectures and Writings, 50th Anniversary Edition* (K. Gann (ed.); 1st ed.). Wesleyan University Press.
- Carrasco, Nicolás (2018). *Examen de indeterminación en obras de John Cage, George Brecht y Manfred Werder (Tesis para optar al Grado de Doctor en Filosofía Con mención en Estética y Teoría del Arte)*. Universidad de Chile.
- Cook, Nicholas (2013). *Beyond the score: Music as Performance* (1st ed.). Oxford University Press.
- Cornejo, Cristóbal (2013). *Sonidos Mutantes en el Chile del siglo XXI: Música experimental y tecnologías de información y comunicación (Tesis para optar al título de Periodista)*. ARCIS.
- Cox, Frank (2002). Notes Toward a Performance Practice for Complex Music. In C.–S. Mahnkopf (Ed.), *Polyphony and Complexity* (pp. 70–132). Wolke Verlag, Hofheim.
- Danuser, Hermann (2015). Execution Interpretation Performance The History of a Terminological Conflict. In *Experimental Affinities in Music*. Leuven University Press. <https://doi.org/10.11116/9789461661883.ch09>
- Feldman, Morton (2012). *Pensamientos verticales* (E. Fanego, A. Marchi., & P. Gianera. (trans.); 1.). Caja Negra.
- Goehr, Lydia (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. CLARENDON PRESS. <https://doi.org/10.5840/intstudphil199931240>
- Gottschalk, Jennie (2016). *Experimental Music Since 1970*. Bloomsbury Publishing.
- Grant, Morag Josephine (2003). Experimental Music Semiotics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 34(2), 173–191.
- Interview with the members of Apartment House* (2019). <http://www.anothertimbre.com/messiaen.html>
- Kanno, Mieko (2007). Prescriptive notation: Limits and challenges. *Contemporary Music Review*, 26(2), 231–254. <https://doi.org/10.1080/07494460701250890>
- Kim–Cohen, Seth (2009). *In the Blink of an Ear: Toward a Non–Cochlear Sonic Art*. Continuum International Publishing Group.
- Lucier, Alvin (2012). *Music 109: Notes on Experimental Music* (1st ed.). Wesleyan University Press.
- Mattes, A. C. (2015). Performance as critique. In E. E. Guldbrandsen & J. Johnson (Eds.), *Transformations of Musical Modernism* (pp. 245–263). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781316411766.014>
- Morris, Hugh (2022). *The Meticulous Curation of Another Timbre | Bandcamp Daily*. Bandcamp Daily. <https://daily.bandcamp.com/label-profile/another-timbre-label-profile>
- Nyman, Michael (1974). *Experimental Music: Cage and Beyond* (Segunda ed). Cambridge University Press.
- Pace, Ian (2009). Notation, time and the performer’s relationship to the score in contemporary music. In *Collected Writings of the Orpheus Institute: Unfolding Time: Studies in Temporality in Twentieth–Century Music* (pp. 151–192). Leuven University Press.
- Pascall, Robert (2001). *Style*. Grove Online Music. <https://www-oxfordmusiconline-com.pucdechile.idm.oclc.org/rovermusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027041?rskkey=iUfjOh&result=4>
- Reynell, Simon (2021). *Notes on Cage’s Number Pieces*. <http://www.anothertimbre.com/page457.html>
- Saunders, James (2009). The Ashgate research companion to experimental music. In J. Saunders (Ed.), *The Ashgate Research Companion to Experimental Music* (1st Ed). Ashgate Publishing Limited. <https://doi.org/10.4324/9781315172347>
- SÓNEC | *Glosario Audiovisual* (n.d.). Retrieved April 17, 2023, from <https://proyectosonec.org/2021/glosario-audiovisual/>
- Stravinsky, Igor (1962). *An autobiography*. W.W. Norton & Co.
- Stravinsky, Igor (2006). *Poética Musical* (E. Grau (Trans.); 5.). Acantilado.
- Thayer, Willy (2006). *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción* (1.). Metales Pesados.

Thomas, Philip (n.d.). *Feldman and his search for a notation. (Part 1)* –. Retrieved October 11, 2022, from <https://www.philip-thomas.co.uk/feldman-and-his-search-for-a-notation-part-1/>

Valéry, Paul (1999). *Piezas sobre el arte* (J. L. Arántegui (Trans.); 1. Ed.). La balsa de medusa.

## NOTAS

[1] Esta obra tiene dos nombres, cada uno de los cuales depende si se realiza una versión a cuarteto o una versión solista. Las instrucciones indican que al realizar la versión solista, la parte correspondiente al intérprete 1 es utilizada y, en tal caso, la obra es llamada *One*<sup>7</sup>.

[2] «The individual mode of expression is closely related to how, where and when a performer learns technical skills and acquires her or his specific set of performance habits».

[3] «Choose twelve different sounds with fixed characteristics (amplitude, overtone structure, etc.) Play within the flexible time brackets given. When the time brackets are connected by a diagonal line they are relatively close together.»

[4] Tal como testimonian libros señeros respecto de esta práctica tales como *Experimental Music* (1974) de Michael Nyman, *The Ashgate Research Companion to Experimental Music* (2009) editado por James Saunders y *Experimental Music Since 1970* (2016) de Jennie Gottschalk, entre otros.

[5] «I have found Brett Boutwell's article "The Breathing of Sound Itself": Notation and Temporality in Feldman's Music to 1970' (*Contemporary Music Review*, 32/6 (2013), 531–570) to be extremely helpful in gaining some understanding of these works. Boutwell argues convincingly, drawing upon Feldman's own words, for the visual obfuscation of Feldman's notation as a deliberate aesthetic choice. Whilst I've always accepted this in relation to the early and late works (in very different ways), the highly unusual layouts of these works from the 1960s I confess to having often considered as the best job from a poor set of options! But Boutwell describes these works as being conceived of "vertically", with the goal of "creating aesthetically static music lacking explicit audible contrast"».

[6] «(...) could become a totalizing force in the world of contemporary music».

[7] With each piece we agreed beforehand the outline of a particular approach; a rough guideline for dynamics, and an agreement not to use emotional or theatrical styles of playing. Part of the preparation was listening to all the existing recordings of the pieces, and thinking about what worked and what didn't».

[8] «(...) like having the musicians in there with you».

[9] «(...) the problem with playing experimental music or new music is that players will revert to those things they know».

[10] «Style manifests itself in characteristic usages of form, texture, harmony, melody, rhythm and ethos; and it is presented by creative personalities, conditioned by historical, social and geographical factors, performing resources and conventions».

[11] «The idiomatic element is the epitome of all conventions within which a text appears».

[12] «A performer's interpretation always already involves internalized stylistic conventions».

[13] «What Adorno calls the "idiomatic" element is always an inevitable precondition of performance, allowing individual response and intuitive realization of musical gestures. The idiomatic provides the performer with a kind of prefigured set of metaphors and schemes, enabling the reading and articulation of musical gestures "spontaneously"».

[14] «There is a refreshing honesty about the term "make actions" to describe what one does when playing music; it shrugs off centuries of tradition, schools of technique (here schools of pianism), and dismisses the mystique of "interpretation"».

[15] « Performers concentrate upon the work necessary to the production of sound in response to the score alone».

[16] «The scores which are most successful in achieving this are those which engage the performer in an act of work rather than interpretation, in order that intellect, ears and technique might be altered».

[17] «I was keen not to go into rehearsals with a particular conception of the piece that might in any way be seen to adopt a dogmatic, or "experimental" practice».

[18] «(...) sought to figure out the music through praxis».

[19] «(...) a practice that might contravene historical practices and even specific directions in the score».

[20] «(...) when Messiaen writes “très expressif” in the cello part of movement 5, that, for me, has nothing to do with vibrato, rubato, dynamic inflections, etc. and everything to do with what is inherent in the music».

[21] «always approach a work as notated material».

[22] «Expressivity is embedded in the music, not in me».

[23] «One prerequisite for the concept of “execution” arose with the awareness that turning music into sound on the basis of musical notation is something different from improvising according to rules (as in Tinctoris’s contrast between *res facta* and *cantare super librum* [see Bent 1983]). It is not music that can be executed, but only works of music. Works can and must be realised, made to resound, transformed from the stage of conception or notation into something audible, into structural sonic processes capable of being perceived».

[24] «(...) to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human sentiments».

[25] «Tous les sons sont joués “francs” : attaques et stops sont le plus carrés possibles».

[26] h«sound-as-more-important-(for the moment)-than- what-the-composer-does-with-the-sound».

[27] h«(...) Cage experienced an epiphany. After a while, against the silence of the room, he became aware of two sounds, one high-pitched and the other low. Later, the technician on duty informed Cage that the sounds he heard were, respectively, his nervous and circulatory systems at work. Cage told the story repeatedly for the rest of his life. It is the creation myth of his aesthetics: an aesthetics summed up by his proclamation “let sounds be themselves”».

[28] «(...) in the performance of *Duo II for Pianists*, each performer, when he performs in a way consistent with the composition as written, will let go of his feelings, his taste, his automatism, his sense of the universal, not attaching himself to this or to that, leaving by his performance no traces, providing by his actions no interruption to the fluency of nature. The performer therefore simply does what is to be done».

[29] Para la autora son cinco las características propias de la música experimental: indeterminación, cambio, experiencia, investigación y no subjetividad (Gottschalk, 2016, p. 1). No obstante, es evidente que, en efecto, el cambio, la experiencia, la investigación y la no subjetividad no son (ni pueden ser) patrimonio de este tipo de prácticas, sino que pueden ser aplicadas a distintos estilos y ámbitos musicales: todo proceso interpretativo implica una experiencia, lo cual, implica un cambio, ya sea por la transformación de notación a sonido o por el hecho de que la experiencia es siempre un ámbito en el cual es posible incorporar nuevos saberes, de lo contrario, los intérpretes no podríamos aprender a interpretar; la investigación es, evidentemente, un modo de relación con la realidad que es aplicable a cualquier ámbito, desde la jardinería hasta la música experimental; y, por último, la no subjetividad, lo cual no es un rasgo propio de esta música, sino que es un rasgo desarrollado por el modernismo. Baste revisar lo que señala Stravinsky respecto de la notación, la ejecución y la interpretación. Entonces, salvo por la indeterminación, lo señalado por la autora respecto de la música experimental no solo resulta más bien dogmático e idealista, sino que claramente no problematizado ni examinado.

[30] «(...)Only Tilbury and (in the earlier part of his career) Tudor in this list are strictly performers only; all the others are composer who took up performance—perhaps to protect their scores from misunderstandings their openness may encourage, or because they were attracted by the freedoms they allowed, or simply because the most direct way of realizing their performance—proposals was to realize them themselves».

[31] «(...) music should be transmitted and not interpreted, because interpretation reveals the personality of the interpreter rather than that of the author, and who can guarantee that such an executant will reflect the author’s vision without distortion?»

## *Imaginary Music. La escucha del gesto en el Teatro Musical Contemporáneo*



### *Imaginary Music. Listening to the gesture in Contemporary Musical Theater*

Rodríguez Kees, Damián

Damián Rodríguez Kees \*

drkees@ism.unl.edu.ar

Universidad Nacional del Litoral (UNL), Argentina

#### Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 25, e0061, 2024

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 01 Octubre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/amei/journal/645/6454961008/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0061>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** En este trabajo nos proponemos dar cuenta del funcionamiento de la percepción musical en obras totalmente silenciosas del denominado Teatro Musical Contemporáneo (TMC) y cómo estas amplían el concepto mismo del campo musical tomando conciencia del funcionamiento conjunto de los estímulos visuales y sonoros. Para dar cuenta de ello recurrimos, desde una mirada fenomenológica, a las piezas «Música» del brasilero Tim Rescala, «Tlön» del norteamericano Mark Applebaum y «Pièce de gestes» del belga Thierry de Mey. Todas ellas caracterizadas por ser obras «de» y «en» silencio que colocan al gesto corporal como materia prima de la composición musical. Para desentrañar sus intrigas recurrimos al campo de estudio de las ciencias cognitivas y neurociencias denominado *imaginary music*. Este aborda el funcionamiento cerebral en cuanto a la audición y visualización de un hecho musical tanto en la presencia de sonido como en su ausencia, y los mecanismos que se accionan ya sea en la gestualidad para realizar el sonido como en su percepción, tanto en la existencia real de la señal acústica como cuando esta es imaginada. Nuestro objetivo es dar cuenta de la escucha musical a través de los gestos en silencio en el contexto del TMC tomando como referencia los casos mencionados y aportar a la teoría de la relación sonido-gesto para el análisis interdisciplinar desde categorías de las neurociencias.

**Palabras clave:** gesto, sonido, neurociencias.

**Abstract:** *In this work we propose to explain the functioning of musical perception in totally silent works of the so-called Contemporary Musical Theater (CMT) and how these expand the very concept of the musical field by becoming aware of the joint functioning of visual and sound stimuli. To account for this, we resort, from a phenomenological perspective, the analysis of three pieces of CMT: «Música» by the Brazilian Tim Rescala, «Tlön» by the American Mark Applebaum and «Pièce de gestes» by the Belgian Thierry de Mey, all of them characterized by being works «of» and «in» silence that place the corporal gesture as the raw material of musical composition. To unravel their intrigues, we turn to the field of study of cognitive sciences and neurosciences called imaginary music. This addresses the brain functioning in terms of hearing and visualization of a musical fact both in the presence of sound and in its absence, and the mechanisms that are activated either in the gestures to make the sound and in*

*its perception, both in the real existence of the acoustic signal and when it is imagined. Our objective is to account for musical listening through silent gestures in the context of CMT through the cases mentioned and contribute to the theory of the sound-gesture relationship for interdisciplinary analysis from neuroscience categories.*

**Keywords:** *gesture, sound, neurosciences.*

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo nos proponemos dar cuenta del funcionamiento de la percepción musical en obras totalmente silenciosas del denominado Teatro Musical Contemporáneo (TMC) y cómo estas amplían el concepto mismo del campo musical tomando conciencia del funcionamiento conjunto de los estímulos visuales y sonoros. Para ello abordaremos, desde una mirada fenomenológica, tres piezas de TMC, todas ellas caracterizadas por ser obras «de» y «en» silencio, desde una categoría del campo de las neurociencias denominada *imaginary music*. Esta categoría, que interactúa con otras del mismo campo como cognición encarnada, empatía e impulso kinestésico, *affordance* y espacio peripersonal, estudia el funcionamiento cerebral en cuanto a la audición y visualización de un hecho musical, tanto en la presencia de sonido como en su ausencia, y los mecanismos cognitivos que se accionan tanto en la gestualidad para realizar el sonido como en su percepción, ya sea en la existencia real de la señal acústica como cuando esta es imaginada. Nuestro objetivo entonces es dar cuenta de la escucha musical a través de los gestos en silencio en el contexto del mencionado TMC, y aportar a la teoría de la relación sonido/gesto para el análisis interdisciplinar desde categorías de las neurociencias en obras en las que el análisis tradicional, que parte de los parámetros del sonido y de estos como constitutivos de la textura, la estructura y la forma, no podría utilizarse.

## 1. EL CONTEXTO DEL TEATRO MUSICAL CONTEMPORÁNEO

Las piezas que abordaremos son fruto del derrotero del arte contemporáneo en general y de la música contemporánea en particular de la segunda mitad del siglo XX. Con importantes antecedentes a comienzos y mediados de ese siglo, durante la década de 1960 surge en diferentes países europeos y de América, lo que luego se denominaría como «teatro instrumental», «nuevo teatro musical», «teatro musical experimental» o «teatro musical contemporáneo», recuperando la presencia del cuerpo como materia prima de la composición, contrariamente a lo que la música clásica occidental, de tradición escrita, ha tendido a ignorar: la naturaleza corporeizada de la producción sonora, atribuyendo al sonido un carácter abstracto cuyo germen no es el gesto corporal que lo produce sino su escritura en la partitura. Nosotros nos inclinamos por la última denominación mencionada (TMC) no solo para referenciar a un posicionamiento estético sobre lo contemporáneo sino porque ofrece una posibilidad más amplia de interpretaciones que no

---

## NOTAS DE AUTOR

- \* Compositor, docente, investigador, gestor cultural. Graduado del Instituto Superior de Música (ISM) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL) donde es Profesor Titular ordinario. Es Magíster en Arte Latinoamericano por la Universidad Nacional de Cuyo. Como compositor posee músicas para teatro, danza, video, exposiciones, intervenciones, *performances* y espectáculos interdisciplinarios. Sus obras para piano, de cámara, orquesta, coro y con soporte en video se han presentado en diversas salas de América y Europa. Sus trabajos académicos se han expuesto en congresos y jornadas en diversos países de América Latina y publicados en actas y revistas especializadas de Argentina, Chile, Uruguay, Brasil y Alemania. Su libro «Liliana Herrero. Vanguardia y canción popular» (2006) es de amplia difusión en universidades latinoamericanas. Fue Director de Cultura de la UNL (2000–2007), Secretario de Cultura de la ciudad de Santa Fe (2007–2014), Director del ISM (2014–2022). Desde 2022 es Director del Programa de Innovación en Arte y Ciencia de la UNL.

se relacionan necesariamente con la utilización de «instrumentos». Por otro lado, no acordamos con la generalización de la palabra «experimental» ya que remite a pruebas o ensayos cuando el compositor, al presentar su obra ya hizo las pruebas y ensayos correspondientes, y al presentarla en público la obra «es lo que es», ya no un «experimento».

Compartimos con el compositor y pianista argentino Gerardo Gandini (1936–2013) en postular al compositor Mauricio Kagel (Argentina, 1931–Alemania, 2008) como pionero del TMC, y su obra *Match* (1964), para dos cellistas y un percusionista, como un ejemplo de sus primeras experiencias (Gandini, 1978, p. 6). Sin embargo, no podemos dejar de mencionar como antecedente obras emblemáticas del norteamericano John Cage (1912–1992) como *Conferencia sobre Nada* (estrenada en 1950), *4'33"* (1952), *Water music* (1952), *Water Walk* (1959) o *0'00"* (1962). En las mismas, las acciones del intérprete, muchas veces asociadas a la vida cotidiana, como leer un texto o verter agua en un jarro, pasan a ser elementos fundamentales de la *performance* musical. De igual manera fueron fundamentales las experiencias del grupo *Fluxus* que, motivado por Cage, se desarrolla como movimiento en Estados Unidos, Europa y Japón, comenzando informalmente sus actuaciones en 1962. En relación con el TMC y en especial sobre las obras de Kagel, el compositor alemán Dieter Schnebel, (1930–2018) nos dice que esta expresión musical se presenta como una «...reacción necesaria a la racionalización extrema de la producción musical post–serial (...) este redescubre para los occidentales la presencia y la importancia del cuerpo» (1971, p. 49). Y en otra publicación sobre el tema el mismo compositor concluye en que «El sentido de estos emprendimientos es liberar la música de las garras de únicamente lo audible y lograr la unidad óptica acústica de la música» (2017, p. 28).

Dentro de este espacio del TMC el caso particular de las piezas que analizaremos la materia sonora es totalmente silenciosa. Las mismas tienen como referencia obras como, entre otras, la mencionada *4'33"* de Cage, que hace del silencio la materia prima de la composición, o *Nostagie (for solo condctor)* de 1962 en la que el citado Dieter Schnebel, hace de los gestos corporales y acciones de un director de una orquesta imaginada la materialidad de la pieza.

## 2. A MANERA DE MARCO TEÓRICO

### 2.1. La mirada fenomenológica

Al decir de Maurice Merleau Ponty (1908–1961), la fenomenología es «...una filosofía para la cual el mundo siempre está ahí ya antes de la reflexión, como una presencia inajenable, y cuyo esfuerzo total estriba en volver a encontrar este contacto ingenuo con el mundo para finalmente otorgarle un estatus filosófico» (1975, p. 7). La intención de este autor es recobrar el contacto con el mundo desde una consciencia perceptiva, encarnada, aquella «...que hace aparecer el fenómeno del cuerpo propio. (...) En la relación yo–cuerpo, este aparece como un *medio*: con mi cuerpo y por él, habito el mundo, y él es campo donde se localizan las percepciones» (Schilardi, 1998, p. 194).

Desde este punto de vista (y escucha), el gesto que juega en el silencio es ese objeto esencial, más allá de todo análisis de su significado, que se nos presenta como realidad en las obras que estudiamos. Así lo nimio, lo que queda generalmente fuera de todo análisis o de la percepción consciente, la «línea auxiliar» pasa a primer plano y el silencio se escucha con más fuerza incrementando el potencial dramático de cada acontecimiento puesto en escena. En efecto, «...la línea auxiliar introducida en una figura abre el camino a nuevas relaciones, así es como la obra de arte opera y operará siempre sobre nosotros, mientras existan obras de arte» (Merleau Ponty, 1964, p. 92).

Desde allí, la fenomenología da sustento filosófico a las teorías de las neurociencias y de las ciencias cognitivas que estudian la percepción integral de nuestro entorno a través de los sentidos, entre ellas la *imaginary music*.

## 2.2. Sobre el movimiento, el gesto, la intencionalidad y el ritmo

En función de este trabajo hacemos una diferencia entre los términos movimiento y gesto, apelando a Hubert Godard quien, citado por el francés Patrice Pavis (n.1947), teórico del teatro, hace la siguiente distinción entre ellos:

(...) se puede distinguir el movimiento, entendido como fenómeno que relata los estrictos desplazamientos de los diferentes segmentos del cuerpo en el espacio (...) del gesto, que se inscribe en la diferencia entre ese movimiento y el telón de fondo tonal y gravitacional del sujeto (...). Desde el momento en que el movimiento se hace expresivo, desde el momento en que se intensifica, se convierte en gesto estético. (2016, p. 210)

Si bien están íntimamente ligados y muchas veces son utilizados como sinónimos, pensamos aquí al gesto como el movimiento del cuerpo del intérprete realizado con un fin e intencionalidad expresiva. A su vez, desde el punto de vista neurocientífico, la noción de intencionalidad, tanto cerebral como corporal, se proclama de vital importancia en la acción y percepción musical. En efecto, la primera se basa en «...interpretar la fuente de intenciones atribuidas a la música. Por otro lado, la esencia de la *intencionalidad corporal* reside en la articulación del movimiento en formas sonoras (...) en relación con las resonancias conductuales del cuerpo humano» (Matyja, 2010, p. 29).<sup>[1]</sup>

En relación con lo antedicho consideramos de gran valor la definición de *ritmo* aportada por Jean Le Bouch (1924–2001), médico francés, psicomotricista y fundador de la psicokinética quien sintetiza el concepto como la «...organización o estructuración de los fenómenos que se desarrollan en el tiempo» (1971, p. 200). Los fenómenos pueden ser de cualquier naturaleza perceptiva. Sonidos, gestos, cambios de luces, de vestuario, de enfoque de una cámara, todo lo que acontezca en una obra configurará el ritmo de la misma a través de la sucesión y superposición de dichos acontecimientos en el tiempo y el espacio. En las obras que aquí presentamos serán los gestos de los *performers*.

## 2.3. Sobre la performance

Surge así para nuestro estudio la figura del *performer*. Este término se valida en el contexto de las estéticas contemporáneas a partir de la década de 1960 que hacen de lo performativo eje de su devenir. Así lo explica Érica Fischer–Lichte (Alemania, n.1943):

La difuminación de las fronteras entre las artes, proclamada u observada reiteradamente desde los años sesenta (...) puede ser descrita también como giro performático. Las artes visuales, la música, la literatura o el teatro tienden a partir de entonces a llevarse a cabo en y como realizaciones escénicas. (...) el aspecto crucial de este giro: la transformación de la obra de arte en acontecimiento, y la de las relaciones ligadas a ella: la del sujeto y objeto y la de los estatus material y signico. (2011, pp. 45–46)

En este proceso de corporización, las acciones no tienen otro significado más que su propia ejecución. No hay independencia del cuerpo (Fischer–Lichte, 2011, p. 157). Desde esta teoría es que proponemos la utilización del término *performer* para definir a los artífices de las piezas a abordar dado que los mismos se corren de la función tradicional del intérprete musical para construir desde la presencia de su propio cuerpo en escena, la materialidad de la obra artística.

## 2.4. Imaginary music

Esta categoría, que deviene de entender a la imaginación como la formación de imágenes mentales, se puede definir como «...ensayo cognitivo o imaginario de una habilidad física sin movimiento muscular manifiesto. La idea básica es que los sentidos, predominantemente auditivos, visuales y *kinestésicos* para el músico, deben usarse para crear o recrear una experiencia similar a un evento físico dado» (Connolly y Williamon, 2004, p.

224). Sintéticamente consiste en escuchar la música interiormente sin la presencia del sonido real. A partir de estudios recientes que utilizan diferentes técnicas, como la Resonancia Magnética Funcional (fMRI), la *imaginary music* da cuenta de los mecanismos neuronales asociados con estos procesos. De esta manera los especialistas acuerdan en que «...son las mismas áreas cerebrales las implicadas tanto para percibir o realizar el sonido como para imaginarlo» (Soria Urios et. al, 2011, p. 48). En el mismo sentido Zattarone y Halpern nos dicen:

(...) la actividad neuronal en la corteza auditiva puede ocurrir en ausencia de sonido (...) en esta actividad probablemente media la experiencia fenomenológica de imaginar música. (...) los estudios de imágenes han logrado demostrar que la corteza auditiva responde incluso en ausencia de sonido y que esta respuesta tiende a coexistir con informes subjetivos de música imaginaria. (...) a pesar de una circuitería bastante diferente, las imágenes de los sonidos y movimientos musicales relacionados pueden integrarse. (...) El procesamiento en una modalidad sensorial puede afectar el procesamiento en otra (...); interacciones similares también parecen ocurrir si una o ambas tareas se basan no en la percepción, sino en información imaginada. (2005, pp. 9–11)

A su vez, los estudios de neuroimágenes convergen en afirmar que no solamente la corteza auditiva se acciona en silencio, por expectativas o imaginación, sino por estímulos que aportan otras modalidades sensoriales gracias a la capacidad plástica del cerebro cuando se enfrenta a la tarea de coordinar las informaciones recibidas desde diferentes vías sensoriales (King, 2002). En nuestro caso de estudio se presenta la visión como sentido predominante que activa la mencionada corteza. Para la comunidad neurocientífica...

Estos hallazgos están cambiando rápidamente nuestras opiniones sobre la especificidad de los estímulos sobre las áreas corticales que han sido vistas durante mucho tiempo como pertenecientes exclusivamente a uno u otro de los sentidos. (...) La atención, por lo tanto, tiene una profunda influencia sobre qué aspectos del mundo realmente percibimos y respondemos. (King, 2006, p. 410)

La *imaginary music*, entonces, viene a explicitar desde los conocimientos neurocientíficos los principios del TMC en los que el gesto y el sonido se complementan formando una materia compositiva asociada. La atención se corre o focaliza a los gestos, pero estos, aunque realizados en silencio, remiten neurológicamente a lo sonoro.

## 2.5. Otras categorías que complementan la *imaginary music*

La percepción de la *imaginary music* toma más cabalmente forma en su relación con otros conceptos y conocimientos de las neurociencias, como los siguientes:

### 2.5.1. Empatía kinestésica

Etimológicamente, «kinestesia» es un término de origen griego integrado por las palabras *kinéo*, movimiento, y *aísthesis*, sensación. Desde hace más de un siglo la kinestesia desempeña un papel de primer orden en el estudio del movimiento humano. A través de ella asociamos incalculable cantidad de experiencias de toda clase en la vida cotidiana que, conjuntamente con los movimientos corporales que la acompañan, nos permiten establecer sistemas enteros de prácticas. En efecto:

Cuando vemos un cuerpo humano que se mueve, advertimos un cuerpo humano que en potencia es producible por cualquier otro cuerpo humano y, por consiguiente, por el nuestro; mediante la empatía kinestésica lo reproducimos realmente, en forma vicaria en nuestra experiencia muscular presente y despertamos tales connotaciones asociativas como podrían haber sido las nuestras si el movimiento original lo hubiéramos realizado nosotros. (Love, 1964, p. 75)

Como podemos observar, los conceptos de empatía y de kinestesia, se complementan. El primero en hacerlo, en relación con la percepción estética, fue a comienzos del siglo XX por el alemán Theodor Lipps

(1851–1914) quien lo explicó como una «imitación interior», dando lugar a vincular la empatía con el comportamiento basado en la relación entre la percepción y la acción. Actualmente este modelo es revisitado por la comunidad científica gracias a los estudios sobre las neuronas espejo que veremos más adelante.

En el mismo sentido, el ya citado P. Pavis nos dice en relación a los aportes del teórico norteamericano Bernard Beckerman (1921–1985), que:

(...) la percepción kinestésica del espectáculo funciona siempre, incluso cuando no es posible seguir una historia o no se ve adónde nos lleva la acción. La percepción de los cuerpos en el espacio y la impresión de duración y de ritmo contribuyen a la respuesta kinestésica, a la participación emocional, al acontecimiento escénico. (2016, p. 191)

En función de este trabajo podemos afirmar que en la respuesta empática kinestésica confluyen diferentes estímulos y para ello «...es indispensable la concordancia de los datos de tres campos perceptivos: kinestésico, visual y sonoro» (Le Bouch, 1971, p. 224). En las piezas que abordaremos, el silencio es parte del campo perceptivo sonoro que junto con los otros campos da lugar a la *imaginary music*.

### 2.5.2. Cognición (*musical*) encarnada

En principio, debemos recordar que la cognición, desde el punto de vista neurobiológico, «...está vinculada con los procesos de atender, identificar, planear y ejecutar respuestas con la información sensorial y motivacional disponible» (Cardinali, 2007, p. 456). Específicamente, la «cognición encarnada» es una nueva rama de las neurociencias y las ciencias cognitivas que enfatiza la importancia del cuerpo físico en las capacidades cognitivas. Su aceptación es cada vez más amplia «...no hay área de la ciencia: percepción, lenguaje, aprendizaje, memoria, categorización, resolución de problemas, emoción, cognición social, que no ha recibido un «cambio de imagen» encarnado» (Shapiro y Spaulding, 2021, s/p). Así explica cómo nuestros cuerpos dan forma a nuestros pensamientos diluyendo la separación mente–cuerpo en los procesos cognitivos. Así la influencia de la fenomenología, que plantea la existencia como cuerpo y de este en el mundo (Merleau Ponty, 1964, p. 48), puede verse en los nuevos análisis cognitivos. Estos rechazan el modelo de separación de funciones en el que el cerebro es el encargado de la cognición y el cuerpo actúa como mera vía de entrada y salida de datos. En efecto, «...las hipótesis surgidas de la *embodied cognition* recalcan el carácter dialéctico y dinámico que se establece entre muchos componentes del cuerpo (incluyendo aquí el cerebro) a la hora de recordar, juzgar, tomar decisiones, razonar, etc» (Triglia, 2015, s/p).

En el caso de la música, la aplicación de esta teoría generó lo que se conoce hoy como «cognición musical encarnada» (CME). Así, el paradigma encarnado...

(...) asume que la percepción de la música es el resultado de una interacción de los estados del perceptor con los estados del entorno musical. La construcción de un modelo predictivo de la música depende de mediadores corporales y de estados internos corporales, que determinan cómo serán percibidos los patrones sonoros en términos de una funcionalidad interactiva. (Leman *et.al*, 2017, p. 6)

El mencionado paradigma ya ha sido utilizado para abordar el TMC, especialmente las obras de M. Kagel, por el musicólogo alemán Björn Heile:

Todo sonido es el resultado de un movimiento. (...) Esta es presumiblemente una de las razones por las que, en nuestro sistema de percepción, la audición está íntimamente ligada con el movimiento. *Escuchar el sonido significa percibir el movimiento*. Y los sonidos también son una causa del movimiento (...) en lugar de ser un proceso cognitivo incorpóreo, la escucha compromete el sistema sensorio–motor de nuestros cuerpos. (...) en lugar de un proceso pasivo, escuchar música es una participación activa, incluso si es imaginaria, reprimida o representada. (2018, p. 1)

En definitiva, la escucha musical está fuertemente corporizada y su percepción está modelada por el sistema motor y sus acciones. La CME ofrece así una visión más amplia y holística sobre nuestra percepción de la misma.

### 2.5.3. *Affordance*

Este término fue acuñado por el psicólogo estadounidense James J. Gibson (1904–1979) refiriendo a las posibilidades que ofrece el medio ambiente, lo que provee o proporciona al animal (o al humano), y cómo estos se complementan (Gibson, 1986, p. 127). Ligada al punto anterior, esta teoría afirma que la acción constituye a la percepción del objeto y este a la acción estableciendo la relación entre ambos, una relación que no es una propiedad objetiva ni subjetiva, que disuelve las dicotomías subjetivo–objetivo o físico–mental, apuntando en ambos sentidos, al observador y a su entorno (Gibson, 1986, p. 141). De esta manera, la *affordance* explica el valor funcional de la percepción y su flujo dinámico entre la información disponible en el ambiente y las necesidades y capacidades del organismo para atender y actuar en aquel. Así, la percepción plurisensorial del entorno es favorecida por la vinculación de los sentidos en los sistemas perceptuales. Desde esta mirada los dualismos sonido/silencio, sonido/gesto que lo produce, o gesto/silencio, son relaciones complementarias en nuestra manera de entender y estar en el mundo, de percibir integradamente los estímulos sensoriales y establecer nuestras respuestas a ese mundo que co–construimos. De allí la estrecha vinculación de este concepto con la *imaginary music*.

### 2.5.4. *Neuronas espejo*

Esta teoría hoy se aborda sistemáticamente en las artes del movimiento, tal como lo confirma Pavis:

Según la hipótesis reciente de la psicología cognitiva, la actividad motriz (...) tiene lugar al mismo tiempo en el entorno y en la representación mental del que percibe el movimiento. Según la teoría (...) de las neuronas en espejo y de la empatía kinestésica, la representación del movimiento apelaría a las mismas estructuras neurológicas que las que activa el movimiento efectivo. (2016, p. 209)

El descubrimiento del sistema de neuronas espejo por el equipo liderado por el italiano Giacomo Rizzolatti (n.1937), se viene afirmando en los últimos años en su aplicación a diferentes disciplinas y áreas de conocimiento, entre ellas las artísticas, la lingüística y la educación. Lo que hace este sistema es producir en forma automática una copia que transforma los movimientos observados en una representación motora propia de esos movimientos (Ferrerres y Abusamra, 2019, p. 67). En función de nuestro trabajo hacemos hincapié en sus aportes al proceso de comprensión de la intención de una acción que se está observando y a la posibilidad de intercambio de experiencias entre emisor y receptor, más precisamente la vivencia de la percepción musical a través de los actos motores. Según el sistema espejo, esa comprensión se logra con actos motores propios almacenados en nuestra memoria. En efecto...

(...) las neuronas espejo parietales tienen la propiedad especial de codificar los actos motores como pertenecientes a una secuencia de acción y predecir el objetivo previsto de una acción compleja. (...) subconjuntos de neuronas espejo premotoras revelan propiedades audiovisuales que son capaces de representar las acciones independientemente de si se realizan. (Matyja, 2010, p. 7)

Como observamos, la *imaginary music* forma parte de una red de conocimientos y experiencias convergentes que las neurociencias están develando en los últimos años. Su incipiente aplicación, estimamos y fundamentamos, presenta un potencial campo de estudio en los procesos educativos, creativos y de análisis en el campo musical.

### 3. APLICACIÓN DE IMAGINARY MUSIC EN TRES OBRAS DE TMC

#### 3.1. Sobre el análisis

Consideramos que cada obra impone su propia metodología de análisis porque en cada una pueden ser diferentes los puntos de interés que nos suscitan. Nos encontramos aquí con obras que no se podrían ajustar a prácticas que dan cuenta de las mismas a partir de la utilización de las alturas, las duraciones, las intensidades, los timbres, la textura, las cualidades de los objetos sonoros (Schafer, 2003) o la espacialidad, construida siempre desde lo sonoro. En estas piezas los sonidos no se presentan como constructores de la forma o la estructura sino el silencio y los gestos que se ponen en juego en tiempo y espacio. Por ese motivo la vivencia perceptiva es el punto de partida del análisis, siendo las partituras un apoyo y guía posterior para el trabajo, con la peculiaridad que no existe una codificación estándar para la notación de los gestos, sino que estos son explicados por cada compositor para cada obra en particular, o a veces esta explicación es nula (como en la primera) y, como veremos, son las primeras interpretaciones las que marcan el rumbo a las posteriores.

Aunque las siguientes tres obras coinciden en ser totalmente silenciosas, cada una asume estrategias compositivas diferentes. Trataremos entonces de dar cuenta de la materialidad y de dichas estrategias desde un marco teórico que echa mano a conocimientos de las neurociencias.

#### 3.2. «Música»

Esta pieza del compositor, pianista, cantante, arreglador, actor y autor teatral brasileño Tim (Luis Augusto) Rescala (n.1961), forma parte de una serie de obras que el mismo artista denomina el «Teatro Musical de Tim Rescala» (1989). Para este análisis hemos elegido la única versión disponible en registro de video, cedida gentilmente por el autor, interpretada por el propio compositor y la bailarina Georgia Goldfarb.<sup>[2]</sup>

La materialidad que nos presenta es la de los gestos de un director de orquesta transformado en performer, junto con los gestos de una bailarina que danza en silencio, nada se escucha. Así el silencio «es» la materia sonora de la pieza que se percibe de manera integrada con la gestualidad de los *performers*.

Como estrategia compositiva para «Música», Rescala escribe en partitura tradicional una música en la tonalidad de *la menor* a dos pentagramas, para piano y clave.<sup>[3]</sup> Sin embargo, en la portada solo se indica «partitura guía». En efecto, el compositor/director/*performer* realiza los gestos de la dirección de esta música como si fuesen destinados a una orquesta, pero esta no existe. El propio Rescala nos comenta en un intercambio reciente por correo electrónico que:

La partitura existe solo para que pueda ser memorizada por el director y la bailarina y que los dos puedan actuar sincronizadamente. Nada se oye, solo se imagina.<sup>[4]</sup>

La escribí para piano y clave, cada instrumento representando uno de los intérpretes. No recuerdo cual representaba cada uno. La memorizamos y cada uno hizo su «coreografía». En el proceso de ensayo trabajé con ella la interacción para llegar a una coreografía conjunta.<sup>[5]</sup>

Ambos *performers* sincronizan entonces sus movimientos sobre una música imaginada que han memorizado y que el director sigue también desde la partitura en un atril. La partitura no incluye indicaciones de los gestos del director ni tampoco aporta dato alguno sobre la coreografía de la bailarina. Como nos mencionaba el compositor, los gestos de uno y otra fueron acordados y puestos en escena a través de la misma práctica de ensayo y su interacción se ajusta a lo así planificado.

La estructura de la pieza se establece por los cambios en las cualidades de los gestos coreografiados y las gestualidades acordadas. La misma está dividida en cinco secciones indicadas en la partitura guía con letras entre la A y la E. Rítmicamente estas cambian de dinámica y compás: A: compases de 4/4 y 2/4 en metrónomo

negra 72, B: compases de 3/4 y 6/8, C: compases de 2/4 y 4/4 en negra 60, D, la sección más rápida en compás de 4/4 en negra 120 y la sección final E, volviendo al *tempo* inicial de negra 72. Esta partitura guía así las marcas/gestos que el director debe realizar y a partir de allí la respuesta sincronizada de la bailarina.

Esta estrategia compositiva actúa así para que una imagen mental sonora sea la misma para ambos intérpretes/*performers* y a su vez nosotros, como receptores, podamos en un proceso neuronal en el que las áreas corticales auditivas son puestas en funcionamiento aún sin la presencia de sonido, asociar fenomenológicamente sus gestos a una música imaginada. La *imaginary music* se hace presente a través de las imágenes visuales que crean en nosotros imágenes sonoras. En cada uno serán diferentes, evocando en diversas músicas según asociemos los movimientos con lo que tengamos reservado en nuestra memoria y las interacciones que se dan en nuestro cerebro y nuestra experiencia corporal. Nuestros sentidos visual y auditivo siguen actuando juntos y activando aquellas áreas neuronales auditivas aún en ausencia de la señal acústica. Los gestos del director, ya instalados culturalmente en nuestra memoria de largo plazo, nos proporcionan la información necesaria para percibir intensidades, cambios de *tempo* o de métrica, matices, etc., dando la posibilidad de imaginarnos una música o simplemente encontrarnos cómoda o incómodamente con el silencio. Así se fundamenta la musicalidad y la experiencia musical misma de esta pieza, siendo los cuerpos y los gestos los que generan el ritmo, la textura y la forma de la obra. Podemos sin duda percibir las articulaciones entre cada unidad formal con los cambios en las gestualidades y dinámicas que las diferencian.

Ambos cuerpos, el del director y el de la bailarina se encuentran en un mismo espacio escénico compartiendo la jerarquía de sus gestos. Efectivamente, el director está al mismo nivel que la bailarina y en un espacio compartido que nuestra visión puede tomarlos a ambos a la vez en un diálogo que por momentos es coincidente y por otros genera un contrapunto que provoca asociaciones, tensiones y contrastes, poniendo aún más de relieve cada gesto de cada *performer*. Desde esta perspectiva, acordamos aquí con el concepto de «espacio peripersonal» que postula el citado Giacomo Rizzolatti teorizando que no existe el espacio sin el movimiento (Volpi, 2018). El movimiento de los *performers*, y nuestra posibilidad de mover los ojos sin que nuestros cuerpos se muevan, construyen el espacio de la obra en un tiempo marcado por los pulsos indicados por los gestos del director, no por el sonido. Pero, así como los gestos construyen el espacio, también lo hacen los objetos y su entorno. En este sentido encontramos elementos como el atril y la batuta del director, con el típico traje tipo «frac» que lo identifica, que nos permiten preparar el cerebro para que ese *performer* realice determinada acción. Así, desde la perspectiva de la *affordance*, que afirma que el objeto constituye a la acción y esta al objeto (Gibson, 1986, p. 136), da a la percepción fenomenológica una posibilidad de observación de una experiencia consciente, sumado claramente lo que nos ofrecen los cuerpos y gestos mismos del director y la bailarina. Esta experiencia es, a su vez, conocimiento encarnado que vincula estrechamente los gestos del *performer* con los de un director de orquesta en una respuesta empática kinestésica. En efecto, si bien podemos no haber experimentado la dirección orquestal o la danza, estos gestos están almacenados en nuestra memoria. De esta manera es posible generar como receptores la activación de las neuronas espejo, grupo de neuronas que también ponen en funcionamiento los propios *performers* en su acción, compartiendo unos y otros, empática y kinestésicamente, la misma experiencia sensorial. Así, el «espacio peripersonal», la *affordance* y la «empatía kinestésica» aportan a la percepción de la *imaginary music*, la cual se activa en la corteza auditiva aún en ausencia de cualquier señal acústica en un proceso en que el sistema sensorio visual activa el auditivo, y en ese intercambio, en el caso aquí abordado, genera y da forma a la obra musical.

### 3.3. «Tlön»

Esta pieza del año 1995 para tres directores sin instrumentistas («3 conductors and no players») pertenece al compositor norteamericano Mark Applebaum (n.1967). Para este análisis hemos seleccionado la versión del trío de percusionistas integrado por Alice Joyce Da Silva, Clarence Tan y Terrencer Wong por presentar una puesta en escena despojada en la que no hay elementos que distraigan a la percepción visual, con una

adecuada iluminación que permite centrarse en los cuerpos de los intérpretes/*performers* quienes respetan la disposición y consignas que el compositor enfatiza en la partitura: vestir el mismo vestuario y todos utilizando atriles.<sup>[6]</sup>

En cuanto a su materialidad, esta pieza se sustenta y construye a partir de los gestos de tres directores de orquesta/*performers* sin orquesta o instrumentistas que emitan sonido alguno, corriéndose así de su condición de músico tradicional, en la que el gesto que realizan no está en función de que otros emitan sus sonidos coordinadamente, sino que el gesto es tomado en sí mismo como materia prima compositiva, transformándolos en acción teatral. Por lo tanto, sus gestos generan una música silenciosa de tres músicas superpuestas en contrapunto gestual visual. Estos gestos de la dirección orquestal, ya instalados culturalmente en nuestra memoria de largo plazo, al igual que en «Música», nos brindan nuevamente la información necesaria para percibir intensidades, cambios de tempo o de métrica, matices, etc., a la manera de una coreografía gestual que da forma a una música «de» y «en» silencio, materia sonora de la obra. Estas materias (gestos y silencio) son percibidas fenomenológicamente a través de nuestros sentidos de manera integral, el silencio contiene los gestos y estos sostienen a aquel.

Se resume así en la misma materialidad de la pieza la estrategia compositiva del artista. Tal como indica el compositor en la partitura, la misma «...fue compuesta sobre la base de la observación del acto de la dirección en sí mismo, (...) elementos tradicionalmente asociados solo con el sonido (...) pueden ser igualmente cultivados en la esfera corpórea, gestual (...)».<sup>[7]</sup> Explícitamente, entonces, el gesto es tomado como materia de la composición musical recurriendo conscientemente al conocimiento encarnado de los músicos/*performers*, confiando en que comparte, a manera de comunidad, ese conocimiento no solo con ellos sino también con la audiencia.

Como es habitual en la música contemporánea en general, y en el TMC en particular, cada obra presenta diferentes desafíos en su escritura dado que el tradicional pentagrama no es suficiente para dar cuenta de la transmisión de las necesidades expresivas del compositor. Como adelantáramos, en el caso específico de los gestos, no hay aún una codificación para su escritura, así cada compositor los explica con mayor o menor detalle en las páginas introductorias de sus partituras. En el caso de esta pieza, Applebaum induce en dichas páginas a los *performers* a:

(...) imaginar el sonido de la música virtual y, desde ese sonido imaginado, elegir los gestos apropiados. Esto incluye no solo el estilo de marca y su dirección física, sino el carácter del pulso (...) el comportamiento de la cabeza, ojos, torso, pies, etc.

Desde allí, el compositor ofrece indicios para la comprensión y análisis de la obra. En primer lugar, la consciencia de componer una música imaginada que se materializa desde la gestualidad de los *performers*, quienes a su vez se transforman en artífices de dicha composición con su libertad creativa. En este sentido, cabe aclarar que a pesar de las detalladas informaciones que los compositores suelen realizar para la correcta interpretación de su gramática gestual, es de uso tener como referencia primeras interpretaciones o puestas en escena de las obras que hayan sido supervisadas por el compositor.<sup>[8]</sup>

Ya en la partitura en sí, en la primera parte denominada «Monolith», los *performers* deben dirigir de manera no convencional, con gestos más abstractos, realizando líneas rectas con los brazos, giros con las manos, etc, en dos diferentes planos. La dimensión tridimensional está dada por la sumatoria de los tres directores. En esta sección cada *performer* sigue una gráfica de tres líneas horizontales (como un gran trigrama) que indican las alturas de los gestos, una línea llena para la mano derecha y una punteada para la izquierda, marcas de pequeñas flechas hacia arriba o abajo para señalar la posición de las palmas de las manos, y la indicación de «tremolos», no más. La percepción del pulso en esta sección es fluctuante o nula. El compositor indica una división del tiempo con líneas verticales que mojonan el paso del tiempo cada 12, 5 segundos. Para toda la obra Applebaum sugiere la utilización de un *click-track*,<sup>[9]</sup> el cual seguramente es de gran ayuda para la sincronización general entre los tres «directores», especialmente en dicha medida de tiempo tan particular.

Es en la segunda sección, «Kaleidoscope», que Appelbaum solicita (en las mismas páginas iniciales de la mencionada partitura) asociar los patrones gestuales estandarizados de la dirección orquestal:

El kalidoscopio es solo una prescripción parcial para la acción corporal; el director es requerido a «traer la música a la vida» con su propio repertorio de acciones físicas, muchas de las cuales realizan cuando dirigen una pieza convencional.

Esta sección se subdivide en 26 pequeñas unidades formales indicadas con las letras de la A a la Z. La escritura es en una sola línea por cada «director». Sobre la misma la mano derecha y por debajo la mano izquierda, indicando los ritmos con escritura tradicional. Cada *performer* posee su propia métrica llegando en las letras G y Q a indicarse dos metros diferentes en cada mano. De igual manera los *tempos* cronométricos son generalmente diferentes entre los tres. Solo como ejemplo mencionamos la superposición de los primeros compases de la letra A; *performer* I en compás de 9/8, velocidad cronométrica negra 135, II: 1/4+2/8 negra 60 y III: 7/8 negra 105. Dichas superposiciones polirrítmicas y polimétricas con indicaciones de cambios de intensidad en una gama del *fff* al *pppp*, ataques staccato o legato, e indicaciones de carácter como *animated*, *didactic*, *severe*, *majestic*, *rigorous*, *exigent*, entre otras, genera en un rico y complejo contrapunto visual que nos mantiene alertas en un silencio acústico que nos da pie a imaginar una música de músicas.

Otra estrategia compositiva es la inversión de roles intérprete/director. El director es el intérprete gestual, devenido en *performer* y quien da la materialidad a la pieza, ya no un mediador entre la partitura y los músicos ejecutantes. En efecto, como indica Applebaum en la partitura:

(...) cada director imagina el ensamble que conduce. El ensamble puede ser de cualquier tamaño o naturaleza. Los ejecutantes de este ensamble virtual están ubicados espacialmente en la audiencia o, en el caso de grandes salas, en el espacio entre el escenario y el público, así los «ejecutantes» ven al director.

La inversión de roles se desplaza también en la relación director/audiencia. Como así lo subraya el compositor en la partitura, aquellos miran al público instalando la presencia de los ensambles imaginarios en el espacio del público, de hecho, al momento de los aplausos, los directores deben saludar en sentido opuesto, de espaldas a la audiencia. De esta manera no solo los objetos y los cuerpos constituyen y dan forma al espacio sino los gestos de los *performers*. En efecto, los cuerpos de los tres directores se encuentran en un mismo espacio escénico compartiendo la jerarquía de sus gestos. Podemos, entonces, hablar nuevamente aquí del «espacio peripersonal» construido por el movimiento de nuestros ojos sin que nuestros cuerpos se muevan. Como ocurre en todo el TMC, en esta pieza el gesto se amplifica y da lugar a la teatralidad musical, se transforma en la «puesta en espacio» de la obra (Corrado, 1993, p. 27). A su vez, son los mismos gestos los que nos indican el paso del tiempo a través de los diferentes pulsos indicados por los directores, no por el sonido. Por lo tanto, el ritmo de la obra está dado por la sucesión y superposición de los únicos fenómenos que acontecen en la obra: los gestos de los tres *performers* que se presentan ante el observador sin más y que percibimos fenomenológicamente relacionándonos con nuestros propios cuerpos, tal como deducimos de la teoría de la *affordance* que nos dice que «El cuerpo del observador puede ocultarse de otros observadores, pero no de sí mismo» (Gibson, 1986, p. 136). Desde esta perspectiva, el elemento «atril» y el contexto de una sala de concierto preparan nuestro cerebro y nuestra respuesta perceptiva.

En el contexto de un concierto musical, al acontecer solo los gestos, la sorpresa se instala en un primer momento como otra estrategia compositiva al no ocurrir hecho sonoro alguno, una expectativa que no se cumple para generar nuevas expectativas, como la posible sincronización en unísono de los gestos de los tres directores, cosa que tampoco sucede. Esto genera nuevas tensiones recurriendo al conocimiento encarnado en que reconocemos matices, *tempos*, intensidades e intenciones expresivas en dichos gestos. Estos son el punto de partida de la percepción fenomenológica para luego profundizar en otras capas de abstracción. Entre tanto, corporalmente, generan una respuesta empática kinestésica ya que, si bien podemos no haber experimentado los gestos de la dirección orquestal, estos están almacenados en nuestra memoria y es posible recuperarlos para vivenciar el hecho artístico junto a los *performers* y reproducirlos internamente como si el movimiento original lo hubiésemos realizado nosotros, apareciendo el sujeto en sí: el *performer* y nosotros, el primero manipula, al

igual que en la obra anterior, nuestra «propiocepción» produciendo una sensación de acompañar su gesto sin que nosotros lo hagamos en realidad. Podemos enfatizar entonces que la *imaginary music* en esta obra tiene una raíz corporal, y deducir que en ella Appelbaum recupera el «impulso kinestésico» que involucra la gestualidad para producir sonido, la necesidad corporal de generarlo, comenzando la música por el cuerpo y poniendo en evidencia este impulso al no producir sonido sino silencio, el músico hace música con sus propios gestos.

El gesto de producir sonido sin que este ocurra se transforma en acción de componentes visuales y acústicos (el silencio forma parte de ese universo). Así, los conceptos esbozados sobre el espacio peripersonal, *affordance*, el conocimiento encarnado y la respuesta empática kinestésica, confluyen en la percepción de las tres imágenes mentales sonoras musicales integradas que se generan en nuestra área cortical auditiva del cerebro, en una circuitería que interactúa con el área correspondiente al sistema visual, y reconstruyen, a través del contrapunto gestual de los directores/*performers*, la *imaginary music*.

### «PIÈCE DE GESTES»

Finalmente nos introducimos en «*Pièce de gestes*», el cuarto movimiento de una obra mayor llamada «*April suite. (pour ensemble de percussions et claviers)*» para cinco percussionistas del año 2008, del compositor y realizador cinematográfico belga Thierry de Mey (n.1956), quien de joven se mostraba «...interesado en la medicina y las ciencias neurológicas» (Schiavoni, 2016). Para ello recurrimos a tres versiones: la que propone Numeridanse.tv<sup>[10]</sup> dado que permite focalizar la mirada en las manos de los intérpretes gracias a un vestuario negro e iluminación que enfoca solo aquellas, transformándose estas en las verdaderas intérpretes de la obra, con vida propia, como si estuviesen separadas del cuerpo. Lo mismo ocurre con la versión de los Percusionistas de Strasburgo, que incluyen esta pieza en un concierto/espectáculo integral de obras de De Mey denominado «*Timelessness*»<sup>[11]</sup> (2020). Sin embargo, esta utiliza respiraciones y otros sonidos cuya procedencia no se distingue al estar todo a oscuras (salvo las manos) y evidentemente es fruto de un trabajo particular de los Percusionistas de Strasburgo y el propio compositor para el mencionado espectáculo, tal como se explicita en el dossier del mismo.<sup>[12]</sup> Sumamos también la versión totalmente silenciosa del grupo SIXTRUM, *Percussion in Motion*<sup>[13]</sup> aunque los cuerpos se ven casi por completo, pero nos da la posibilidad de reflexionar sobre la problemática particular de la escritura de los gestos y si su mera escritura da la posibilidad de autonomía de la partitura, tal como mencionamos en el caso de la obra de Appelbaum (cita 7). En efecto, dicha versión fue trabajada con el compositor a través de un *workshop* en el *Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology*, Montreal, Canadá. A través de estas versiones y de la partitura recomponemos entonces la mirada y escucha integral de la pieza.

Al igual que las anteriores, «*Pièce de gestes*» es una pieza totalmente silenciosa. La materialidad de la misma la constituyen los gestos de cada *performer*. Estos recorren el espacio en una coreografía a diez manos que configuran, como expresa el compositor en la partitura, una «música gestual». El ritmo de la pieza está dado entonces por los gestos de las manos, únicos acontecimientos puestos en escena, ya sea en unísono o en contrapunto a través de los cuales percibimos un pulso que por momentos se hace fluctuante y por momentos se diluye como referencia del paso del tiempo. Un tiempo que no evoluciona, en el que no hay un desarrollo direccional de los materiales (los gestos) sino, de manera muy concentrada en el espacio nos presenta fenomenológicamente dichos acontecimientos sin más, percibiéndolos de manera integrada a través de nuestros sentidos.

A diferencia de las obras anteriores, la estrategia compositiva por la cual el artista genera los gestos otorga mayor abstracción a los mismos, sin referencia a gestualidades de la dirección orquestal o coral, sino que tiende a configurar puntos y líneas (rectas o curvas) en el espacio de manera continua o con detenciones. Esta composición gestual está descrita en una partitura en la que las duraciones de los gestos están indicadas en

notación rítmica tradicional, en un mismo compás y *tempo* de metrónomo para los cinco *performers*. Para la indicación espacial cada uno posee dos líneas para la mano derecha y dos para la mano izquierda que indican la altura de las manos. En el espacio entre cada uno de aquellos se observa un signo junto a la palabra *contact*, indicando justamente el contacto silencioso entre las manos izquierda de uno con la derecha de otro o viceversa por lo que los *performers* deben pararse en línea recta frente al público.

La primera sección de «*Pièce de gestes*» (compases 1 a 34) se encuentra en 6/4 y se caracteriza por describir líneas rectas horizontales en figuras largas hasta el compás 26 inclusive para dar lugar a una sección interna de movimientos circulares en una rítmica de figuras breves que finalizan en cuatro compases al unísono que articulan con la segunda sección que se desarrolla totalmente al unísono. Esta se titula «*VersInfinis*» (compases 35 a 71) cuya traducción abre la posibilidad de interpretar «hacia el infinito» (nombre de la última sección). Esta denominación da cuenta del material gestual y escritural del que parte esta sección de la pieza; el símbolo del infinito que se despliega en el espacio de cada *performer* en variaciones de gestos paralelos o simétricos entre ambas manos, incluyendo detenciones y cambios métricos entre los compases 50 y 71. La tercera sección (compases 72 a 111) contrasta gestos rápidos de giro de las palmas de las manos y detenciones, con movimientos amplios circulares en compases de 4 y 5 pulsos, sin identificar metro, para dar lugar a una cuarta sección de «arcos y péndulos» en 5/4 (compases 112 a 136). La última sección «*Infinisen tresse*» («Infinitos en trenza») recomienza la enumeración de compases y recupera el material gestual del símbolo del infinito. Comienza en el *performer* III (que ocupa el lugar central) en un compás de 12/4 dividido en tres de 4/4, cada uno de estos últimos es el tiempo que se desarrolla dicho símbolo en el aire con las manos en paralelo, por lo tanto, se realiza tres veces en el compás de 12/4. El *performer* IV comienza en el compás 2 pero dividiendo los 12 pulsos en cuatro compases de 3/4, el II hace lo propio en el compás 3 pero dividiendo el compás de 12/4 en dos de 6/4. En el compás 5 se suma el *performer* V en un amplio gesto de los 12 pulsos de compás, y finalmente en el compás 6 el I comienza realizando siete veces el gesto en sub-compases de 2/4 y 1/4 (2+2+1+2+2+1+2). Las combinaciones enumeradas van alternando entre un *performer* y otro dando lugar a una textura cada vez más compleja de micro imitaciones con recursos como la aumentación o la disminución rítmica trasladada a lo gestual. Los compases 18 a 24 marcan una unidad formal conclusiva o «coda» en un *tempo* lento (cada unidad formal posee un *tempo* diferente) que recupera el unísono de la segunda sección y los gestos rápidos de cambio de las palmas hacia arriba o hacia abajo y de «unirse» en el centro de la tercera. La indicación final determina retirar las manos fuera de la luz.

Así como la pieza da lugar a unísonos, también ofrece una percepción particular de los gestos de cada *performer* en contrapunto visual entre cada uno de ellos, y en otras secciones una percepción conjunta de un gesto grupal que se traslada de uno a otro en el espacio. Como en otras obras en que este compositor utiliza los gestos como materia prima de la composición, tal el caso de *Musique de table* de 1987 para tres percussionistas, en la que las manos percuten o raspan de muchas maneras diferentes una mesa, observamos recursos imitativos, a manera de canon o fugados de los gestos, que se evidencian visualmente en la grafía y estrategia escritural que responde a las necesidades específicas de cada obra.

Por su característica principal de desarrollarse desde el comienzo al final totalmente en silencio, esta pieza nos da la posibilidad de abordar nuevamente la categoría de *imaginary music*. La audición del silencio se «ve» sostenida a través de los gestos, así como estos «se escuchan» a través del silencio. En efecto, así como una representación auditiva de la música puede traducirse en representación física o motora, los gestos en silencio pueden dar lugar a la representación sonora de acciones, de gestos motores.

De igual manera que en las piezas anteriores, en esta percepción de la *imaginary music* confluyen otros conceptos, como el de *affordance*, en tanto que mirar un objeto (en este caso las manos de los *performers*) prepara el cerebro para una acción que dicho objeto permite. En nuestro caso, las manos y sus acciones, no como propiedades independientes sino en íntima relación, activan nuestro cerebro y nuestra memoria corporal transformando al oyente en un participante activo del proceso (Berleant, 1999, p. 143), vinculando

la actividad neuronal con acciones encarnadas (Sanders, 1993, p. 287). Materia (mano) y acción (gesto) son un todo que estimula nuestros sentidos, «recortadas» por el compositor como materia expresiva de su obra.

A su vez, el conocimiento encarnado en cuanto a nuestras posibilidades de realizar gestos con las manos nos permite empatizar kinestésicamente con la pieza, mantenernos alertas en el silencio en una respuesta que no es solo cerebral sino corporal. El impulso kinestésico que llevó al compositor a componer los gestos que dan forma a su obra, se traslada a los gestos de los *performers* y, de acuerdo a la teoría de las neuronas espejo, las áreas corticales que se ponen en movimiento en estos, son las mismas que se activan en el cerebro de los receptores, acompañado por la misma memoria corporal, encarnada, lo cual permite la mencionada empatía kinestésica que delata una percepción fenomenológica tanto mental como física de la *imaginary music*. Afirmando lo anterior, desde su mirada estética como artista, Thierry de Mey da cuenta de su visión integradora en la percepción musical: «Creo que una práctica artística no debe alejarse demasiado de su referente que es nuestro cuerpo. Un parámetro muy importante para mí es el parámetro de una presencia» (Potapova Geslin, 2017, p. 3).

## A MANERA DE CONCLUSIÓN

Luego de los breves análisis realizados podemos decir que estamos en presencia de tres obras descentradas de los cánones tradicionales de la música al componerse íntegramente de silencios, llegando al extremo mismo de la disciplina, aunque participando del juego dialéctico de fuerzas que las resitúan en el mismo campo (Barce, 1985). Estas piezas ponen en debate, entonces, los límites mismos de la disciplina musical. La pregunta sobre qué es música está siempre presente en estudios que la abordan desde paradigmas no tradicionales, como es nuestro caso. Para nosotros el campo disciplinar de la música, en la esfera de la contemporaneidad está siempre abierto a cambios y reconsideraciones y estas son puestas sobre la mesa desde una posición de borde o deslímite, donde la música gana en posibilidades expresivas y el sonido no es el dueño del protagonismo absoluto del hecho artístico. Y desde ese posicionamiento fronterizo (Barce, 1985) recurrimos a conocimientos de las neurociencias y las ciencias cognitivas, no para generar conocimientos sobre estas últimas sino valernos de ellas para dar cuenta de procesos creativos en los que la relación sonido-gesto es pensada, vivenciada y percibida mental y corporalmente como un todo.

Un público no especializado o no habituado al arte contemporáneo en general, puede no acordar en principio que estas piezas son obras musicales. Las mismas justamente apuntan a lo más primigenio, al cuerpo en el espacio y a los gestos que remiten al sonido, pero este no acontece de manera física/acústica, sino que activa la imaginación, por lo tanto, dialécticamente, recupera la noción de sonido con mayor fuerza al enfrentarnos a la conciencia del mismo a través del silencio, cumpliendo así uno de los fines de toda expresión artística: movilizar, sensibilizar. De esta manera estas piezas forman parte de un proceso continuo de ampliación de las fronteras de lo que entendemos por música, seamos o no público especializado.

Las imágenes visuales, la gestualidad «musicalmente compuesta», entonces, crean en nosotros imágenes sonoras, reconstruyendo sonidos imaginados según asociemos los gestos que tengamos reservados en nuestra memoria asociados a su vez a la producción de dichos sonidos. Así la *imaginary music* es una experiencia consciente en la que una representación auditiva de la música también podría traducirse en una representación física o motora, de igual manera que el estímulo visual de una ejecución física de la música genera la sensación auditiva de la misma, tal como ocurre en las tres piezas de referencia. La vinculación sonido/silenció/gesto se construye integralmente en nuestra percepción gracias a nuestra memoria. A través de la misma hemos incorporado los gestos que componen la obra tanto en nuestro cerebro como en nuestro cuerpo. Aunque no seamos músicos o bailarines, dichos gestos se nos presentan a nuestro alcance, las manos, como material que construye no solo el ritmo sino el espacio de la pieza, se nos ofrecen como una posibilidad de interacción.

Como vimos, el impulso kinestésico llevó a los compositores a componer los gestos que dan forma a sus obras, este impulso se traslada a los gestos de los intérpretes y de estos a la audiencia. De acuerdo a la teoría de las neuronas espejo, las áreas corticales que se ponen en acción en aquellos son las mismas que se activan en el cerebro de los receptores, acompañado por la misma memoria corporal encarnada de unos y otros, lo que permite la empatía kinestésica antes descrita.

Concluimos entonces que la escucha del silencio en la música, y particularmente en el TMC es también la escucha del cuerpo y sus gestos a través de la percepción fenomenológica conjunta visual y auditiva, cerebral y corporal. En efecto: «El gesto de producir sonido y el sonido producido están para ser vistos como una acción músico-teatral integral que tiene componentes acústicos y visuales» (Heile, 2006, p. 40). Afirmamos así que los gestos construyen la materialidad de las obras «en» y «de» silencio y no por esto dejan de ser musicales, por el contrario, amplían el concepto de la disciplina afirmándose en sus bordes o zonas fronterizas desde el concepto neurocientífico de la *imaginary music*. Y, por último, sostenemos la idea de que debemos aprovechar los conocimientos que aportan las neurociencias y las ciencias cognitivas para aplicar no solo al análisis sino a los procesos creativos y a la educación musical.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barce, Ramón (1985). Dialéctica de la frontera. En *Fronteras de la música*. Real Musical.
- Berleant, Arnold (1999). Notes pour une phénoménologie de l'exécution musicale. En: *Revue d'esthétique* 36, pp. 143–150
- Cardinali, Daniel P. (2007). *Neurociencia aplicada. Sus fundamentos*. Médica Panamericana
- Connolly, Christopher y Williamon, Aaron (2004). Mental skills training. En: A. Williamon (Ed.), *Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance* (pp. 221–245). Oxford University Press.
- Corrado, Omar (1983). *El espacio musical*, Seminario sobre el espacio en las artes. Santa Fe, Municipalidad de Santa Fe, Escuela de Diseño y Artes Visuales.
- Ferreres, Aldo y Abusamra, Valeria (2019). *Neurociencias y educación*. Paidós.
- Fischer-Lichte, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Gandini, Gerardo (1978). *Introducción a la música contemporánea para profesores de nivel secundario*. Ministerio de Educación de la Nación, Teatro Colón y Organización de Estados Americanos.
- Gibson, James J. (1986). *The ecological approach to visual perception*. Psychology Press, Taylor and Francis Group.
- Heile, Björn (2006). *The music of Mauricio Kagel*. Ashgate Publishing Ltd.
- Heile, Björn (2018). Conferencia *La cognición encarnada (embodied cognition) en la obra de teatro de música experimental de Mauricio Kagel y Gerardo Gandini*, Congreso Internacional Teatro Instrumental. Música y Escena en América Latina, Buenos Aires.
- King, Arthur (2002). Neural Plasticity: How the eye tells the brain about sound location. En: *Current Biology* (12), pp. 393–395.
- King, Arthur (2006). Auditory Neuroscience: Activating the Cortex without Sound. En: *Current Biology* (16), No. 11, pp. 410–411.
- Le Boulch, Jean (1971). *Hacia una ciencia del movimiento humano*. Introducción a la psicokinética. Paidós.
- Leman, Marc; Nijs, Luc, Maes; Pieter-Jan y Van DICK, Edith (2017). *What is Embodied Cognition*. IPEM – Dept. of Musicology, Ghent University, Belgium.
- Love, Paul (1964). *Terminología de la danza moderna*. EUDEBA.
- Matyja, Jakub (2010). Embodied music cognition. Exam No. 7043547. *MSc in Philosophy*. The University of Edinburgh.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964). *Signos*. Seix Barral.
- Merleau-Ponty, Maurice (1975). *Fenomenología de la percepción*. Península.

- Pavis, Patrice (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gallo.
- Potapova Gestin, Vera (2017). Le geste, le mouvement et des nouvelles luthiers dans la musique contemporaine à travers *Light Music* de Thierry de Mey. En: <https://sites.inagrm.com/cfmi/res/lightmusic-sept2017.pdf>
- Sanders, John T. (1993). Merleau-Ponty, Gibson and the materiality of meaning. En: *Man and World*. 26. pp. 287-294.
- Schaeffer, Pierre (2003). *Tratado de objetos musicales*. Alianza.
- Schilardi, M. (1998). El cuerpo como lugar del sentido. En M.L. Rovaletti (Ed.), *Corporalidad. La problemática del cuerpo en el pensamiento actual* (pp. 191-199). Lugar Editorial.
- Schnebel, Dieter (1971). Mauricio Kagel. En: *Humboldt*. Año 12, Nro.44, pp. 42-56.
- Schiavoni, Massimiliano (2016). *Entrevista a Thierry de Mey*. En: <https://digicult.it/digimag/issue-036/thierry-de-mey-movement/>
- Schnebel, Dieter (2017). *Son et corps*. Le presses du réel.
- Shapiro, Lawrence y Spaulding, Shannon (2021). Cognición encarnada. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (edición de invierno), Edward N. Zalta (ed.).
- Soria Urios, Gema; Duque, Pablo y García Moreno, José Manuel (2011). Música y cerebro: fundamentos neurocientíficos y trastornos musicales. En: *Revista Neurol* 2011 (52) pp. 45-55.
- Triglia, Adrián (2015). *Pensar con el cuerpo: embodied cognition*. Portal Psicología y Mente. <https://psicologiymente.com/inteligencia/pensar-con-el-cuerpo-embodied-cognition>
- Volpi, Jorge (2018). *Entrevista a Giacomo Rizzolatti*. Universidad Autónoma de México, Nov. 27. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=DxeNk5PhEYA>
- Zatorre, Robert J. y Halpern, Andrea R. (2005). Mental Concerts: Musical Imagery and Auditory Cortex. En: *Neurol*, (47). pp. 9-12.

## NOTAS

- [1]La traducción de esta cita, al igual que las siguientes de textos en inglés o francés fueron realizadas por el autor
- [2][https://drive.google.com/file/d/1uphh9\\_gL0qH-llhRCVPeMNVhxeEfvUFE/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1uphh9_gL0qH-llhRCVPeMNVhxeEfvUFE/view?usp=sharing)
- [3]Partitura manuscrita cedida gentilmente por el autor se puede consultar en: [https://drive.google.com/file/d/1\\_YE1xCmfVsTPFg4bq5Ghje6Jz\\_GdgQey/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1_YE1xCmfVsTPFg4bq5Ghje6Jz_GdgQey/view?usp=sharing)
- [4]Rescala, T. (2023). *Re: de Damian RK*
- [5]Rescala, T. (2023). Re: Nova consulta breve
- [6]<https://www.youtube.com/watch?v=s7bdHwBNUn0&t=310s> Existen otras versiones que hemos analizado en la plataforma *YouTube* como la interpretada por «Sam Houston Percussion Group»: <https://www.youtube.com/watch?v=F4KFDuilStc>, con mucha interferencia visual en lo escénico, y la realizada por el grupo «Odd River percussion»: [https://www.youtube.com/watch?v=ClxFysSbd\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=ClxFysSbd_A), que también descuida la puesta visual y ofrece mucha interferencia sonora no escuchándose el silencio que busca el compositor.
- [7]Partitura en: <https://www.champdaction.be/media/page/454/tlon.pdf>
- [8]Applebaum comenta en relación a su obra «Aphasia» (2009), en la que un *performer* debe realizar gestos precisos en simultáneo con una grabación, que el músico (cantante) para la que fue pensada estimó como imposible realizar tal como el compositor la planteaba. Por lo tanto, la estudió durante cuatro meses y difundió su filmación siendo en el presente la obra más ejecutada (en su mayoría por percusionistas) de su autoría en el mundo. Cf.: <https://web.stanford.edu/~applemk/portfolio-works-aphasia.html>
- [9]Grabación de pulsos o señales solo audibles para los ejecutantes mediante auriculares. La versión a la que hacemos aquí referencia utiliza este recurso.
- [10]Videolibrary | Drupal| Numeridanse tv

[11]<https://www.youtube.com/watch?v=2Oe8VbwnIdo>

[12][https://www.percussionsdestrasbourg.com/wp-content/uploads/2020/04/DOSSIER\\_TIMELESSNESS\\_WEB\\_ENG.pdf](https://www.percussionsdestrasbourg.com/wp-content/uploads/2020/04/DOSSIER_TIMELESSNESS_WEB_ENG.pdf)

[13]<https://www.youtube.com/watch?v=HiVFLN1Tnpc&t=2s>

## El videoclip como ventana de lo posible. Ficciones de lo disidente en «It's raining men»



*The video clip as window of the possibility. Queer fictions in «It's raining men»*

Millán, Camila

Camila Millán \*

camilllangranval@gmail.com

Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y  
Técnicas (INCIHUSA–CONICET), Argentina

### Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 25, e0062, 2024

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 16 Octubre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454961009/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0062>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** En este artículo analizamos, desde una perspectiva feminista, el videoclip y la canción «It's raining men» publicada en 1982 por *The weather girls*. Esta obra y su devenir como himno disidente funcionan como un hito que permite comprender los modos en los que se relacionan las estéticas y estrategias artísticas con los caminos disruptivos de las canciones, en el marco de la música popular y masiva industrializada. Las repercusiones de este *single* en las pistas de baile de los principales centros urbanos de Estados Unidos, así como los recorridos que posibilitaron su existencia, resultan un espacio privilegiado para pensar las relaciones entre música, políticas sexuales, cuerpos, performatividad, industria, representaciones visuales, política y disputas públicas.

El trabajo se realizó entendiendo al video musical como una extensión de la canción en el marco de la cultura mediática. Partiendo de la idea de que la música popular masiva engloba una serie de prácticas y operaciones que involucran aspectos técnicos, musicales, tradicionales, vinculados a la industria, los mercados y los modos de producción, circulación, legitimación y valoración de las músicas; y que por tanto, la música popular es social y compleja, analizamos el videoclip a partir de la metodología de Soares, ya que permite reponer nociones vinculadas al montaje como recurso expresivo y político, haciendo posible el abordaje performático, corpóreo y mediático de los sentidos vehiculizados en la música.

**Palabras clave:** videoclip, performance, escenas musicales.

**Abstract:** *In this article we analyze, from a feminist perspective, the video clip and the song «It's raining men» published in 1982 by The weather girls. This work and its evolution as a dissident anthem function as a milestone that allows us to understand the ways in which artistic aesthetics and strategies are related to the disruptive paths of songs, within the framework of industrialized popular and mass music. The repercussions of this single on the dance floors of the main urban centers of the United States, as well as the paths that made its existence possible, are a privileged space to think about the relationships between music, sexual politics, bodies, performativity, industry, visual representations, politics and public disputes.*

*The work was carried out understanding the music video as an extension of the song in the framework of media culture. Based on the idea that mass popular music encompasses a series of practices and operations that involve technical, musical, traditional*

*aspects, linked to the industry, markets and modes of production, circulation, legitimization and valuation of music; and that therefore, popular music is social and complex, we analyzed the video clip from Soares' methodology, since it allows us to reposition notions linked to montage as an expressive and political resource, making possible the performative, corporeal and media approach of the senses conveyed in music.*

**Keywords:** *videoclip, performance, music scenes.*

## 1. INTRODUCCIÓN

En este artículo analizamos, desde una perspectiva feminista, aspectos de las políticas sexuales que se actualizan en la canción. *It's raining men*» lanzada en 1982 como single por el dúo pop *The weather girls*, versionada a comienzos de los 2000 por Geri Halliwell, parte de Spice Girls, y devenida en himno de la comunidad LGTTIQ+.<sup>[1]</sup> La canción y el videoclip de «*It's raining men*» funcionan como un hito que permite comprender los modos en los que se relacionan las estéticas y estrategias disidentes de estas artistas con los caminos disruptivos de sus canciones, en el marco de la música popular y masiva industrializada. La pregunta por los devenires y apropiaciones disidentes de obras musicales producidas en el marco de la cultura popular y masiva insiste y en este sentido, la metodología de Soares permite reponer nociones vinculadas al montaje como recurso expresivo y político, haciendo posible el abordaje performático, corpóreo y mediático de los sentidos vehiculizados en contacto con la música.

Partimos de la idea de que la canción, en tanto producto de la voz humana, surge a partir de la intersección entre el cuerpo y el lenguaje (Dolar, 2007, p. 90). Al ubicarse en un cruce entre elementos musicales y poéticos indisociables, es una superficie simbólica y performática a partir de la cual analizar de qué modo toman forma las construcciones, representaciones y políticas sexuales en las sociedades contemporáneas. En este sentido, retomaremos algunos antecedentes que han explorado la relación entre música, afectos y repertorios sociales.

Desde los 50 en adelante podemos rastrear trabajos que encaran la pregunta por la relación entre las canciones populares y los repertorios emocionales, como el de Horton —citado por Frith— quien en sus propios términos, concluye que «la canción popular proporciona un lenguaje conversacional convencional para las citas y el cortejo. Uno cuyas formas y símbolos retóricos altamente estilizados y repetitivos se limitan a la expresión y manipulación de una estrecha gama de valores» (Horton, 1957, p. 569).

Por otra parte, es pertinente ahondar en la relación en la pregunta enunciada por Lomax en cuanto a similitudes y distancias entre las formas sociales y las formas musicales en el proyecto *Cantometrics*. En este trabajo, publicado a fines de los '60, el etnomusicólogo recopiló y analizó miles de canciones de diferentes latitudes en busca de similitudes y diferencias en relación con las texturas, rítmicas, intervalos preponderantes, tomando en cuenta incluso categorías de análisis provenientes de la semiótica y la lingüística con el objetivo de establecer relaciones entre formas de organización musical y formas de organización social (Lomax, 2001). Desde este enfoque, los elementos estéticos de la canción entran en diálogo con formas de organización de aspectos de la vida social como la sexualidad, la identidad y performatividad de género.

Atendiendo a aspectos vinculados a la circulación, recepción y apropiación de las canciones, consideramos relevante entrar en diálogo con categorías propuestas en el trabajo de Teresa López Castilla (2021) quien

---

## NOTAS DE AUTOR

\* Camila Millán es Licenciada en Comunicación Social y doctoranda en Ciencias Sociales (Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNCuyo). Actualmente, se desempeña como becaria doctoral en el Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales (INCIHUSA-CONICET) en Mendoza. Sus intereses de pesquisa se ubican en los cruces entre los estudios culturales y la musicología feminista.

indaga y describe los mecanismos por los cuales las canciones producidas dentro del *mainstream* de la música popular en contextos urbanos devienen en *himnos* en relación a la identidad sexual, particularmente centrándose en las narrativas, artistas y recepciones lésbicas.

«It's raining men» configura un caso paradigmático para pensar ciertos puntos de encuentro y desencuentro entre las representaciones sexogénéricas de la música pop (disco en este caso), las posibilidades de trabajo y visibilidad para artistas emergentes no hegemónicas y los laberintos un poco azarosos, otro poco afectivos, estratégicos y vinculares que hacen al proceso que separa los dos extremos de un hilo que va desde la aparición de la primera idea musical hasta lotes de discos envueltos en plástico viajando a las disquerías y a los rincones bailables del mundo. Si bien la canción fue estrenada hace cuarenta y un años, existen preguntas que persisten en torno a las condiciones que propician las experiencias artísticas de mujeres y personas *queer* en las industrias musicales.

## 2. LA MÚSICA DISCO COMO DISPUTA SIMBÓLICA Y MATERIAL

Como punto de partida, podemos pensar a la música disco como género musical en tanto grupo de obras categorizadas en base a ciertos criterios musicales y estéticos como texturas, tempo y duración de los *tracks*. Además, podemos describir funcionalmente al disco como una música orientada al baile y puesta a sonar en contextos más o menos previstos para tal fin, como clubes y discotecas, situados principalmente en grandes centros urbanos. O al menos, de ese modo podríamos pensar los comienzos de la música disco.

Por un lado, consideramos necesario reponer la relación histórica de la música disco con las políticas sexuales de gays, lesbianas, bisexuales, travestis, trans, intersex, *queers*, y por otro, abordar a la música disco con el objetivo de analizar la potencialidad de un género musical para subvertir lo dado en los discursos hegemónicos en relación con representaciones sexo-généricas y vinculadas a los procesos de racialización. Para situar ciertos bagajes históricos de estas preguntas es importante ahondar en algunos de los cauces a partir de los cuales la música disco aparece íntimamente emparentada y es frecuentemente asociada con imaginarios estéticos, prácticas y discursos de las comunidades LGBTTIQ+ en distintas latitudes.

Richard Dyer en el texto *En defensa de la música disco* (1979), por una parte señala las operaciones a partir de las cuales la música disco es descrita en términos capitalistas —injustamente desde su perspectiva— y por otro lado, avanza en la necesidad de comprender que la música disco, además de lo estrictamente musical, implica a las «maneras de bailar, de vestirse, moda, películas, etc., —en una palabra, una cierta sensibilidad manifestada en la música, las discotecas, etc., histórica y culturalmente específica, y económica, tecnológica, ideológica y estéticamente determinada— que merecen reflexión» (2021, p. 167). Esto dialoga con lo propuesto por Lucy O'Brien en relación con la conexión especial entre los varones gays y las divas del dance en los 80s y 90s, señalamiento a partir del cual podemos entender el camino de «It's raining men» en la industria de la música disco. La autora también repone la historia de Martha Wash que luego de participar en las *Weather Girls*, protagonizó juicios y contiendas mediáticas en contra de las discográficas por utilizar su voz en numerosas producciones pero sin nombrarla en los créditos o acompañar los lanzamientos con su imagen (O'Brien, 2002, pp. 278–280).

El ida y vuelta entre músicas y movimientos políticos y sociales nunca es lineal, no existen reflejos prístinos de estos procesos, pero sí modulaciones que toman forma situadas al calor de ciertos acontecimientos, tal como señala Peter Shapiro al respecto de la relación entre la música disco y las movilizaciones del orgullo gay a partir de fines de los 60:

Del mismo modo en que el soul vino a dar voz al orgullo y a la reafirmación que acompañaron la lucha por los derechos civiles... Como el apéndice cultural del movimiento del orgullo gay, el disco fue la encarnación del ethos «el-placer-es-política» de esta nueva generación de la cultura gay que estaba harta de las redadas policiales, las leyes draconianas y la oscuridad del clóset. (2012, p. 97)

Los géneros musicales no se definen únicamente en base a ciertas características formales, texturales, tímbricas, sino que también se nutren y dan lugar a correlatos narrativos, políticos, poéticos y comerciales (Fabbri, 2006; Guerrero, 2012; Negus, 2005). Para poder pensar el anudamiento de fenómenos sociales, estéticos y artísticos asociados a la música disco en este contexto, algunos contrastes resultan ilustrativos: en 1979, se realizó en Comiskey Park en Chicago una quema de grabaciones de música disco arengada por Steve Dahl, un DJ de Detroit parte del movimiento *anti disco*. El evento, co-gestionado con el club deportivo tuvo lugar a partir de «una promoción de béisbol celebrada durante un partido de los Chicago White Sox en la que se ofrecía a los invitados un precio de entrada reducido por traer un disco de música disco para destruirlo públicamente» (Williams, 2021).<sup>[2]</sup> Peraino narra que:

después de la explosión ritual, la multitud se convirtió en una turba, coreando consignas anti disco, gritando obscenidades, golpeando a los acomodadores, lanzando discos y petardos, y acabaron destrozando el campo hasta tal punto que hubo que suspender el segundo partido. (Peraino, 2006, p. 177)

Este despliegue *anti disco* resulta exagerado si lo pensamos como respuesta ante la mera existencia y proliferación de un género musical. En términos de Hubbs: «una reacción tan violenta se presenta como desproporcionada en relación con su objeto, si se considera que ese objeto no es más que un estilo de música popular» (2006, p. 232). Ahora bien, si ampliamos las perspectivas e incorporamos al análisis las implicancias afroamericanas, latinas y *queer* del surgimiento y desarrollo de la música disco, podemos dilucidar algunas de las tensiones que esta escena suscitó con otras preexistentes como la del rock.

En este sentido, Peraino avanza preguntándose por los modos en los que esta *discosexualidad* irrumpe en los públicos de otras escenas, y arroja:

La respuesta es sencillamente que la industria musical, motivada por los beneficios, hizo de la música disco algo «monolítico» y hegemónico. A diferencia de la música femenina, que nunca llegó a un mercado de masas, la locura por la música disco provocó ondas expansivas en la industria discográfica y la cultura dominante, ondas expansivas que convirtieron muchas emisoras de radio de (cock) rock<sup>[3]</sup> en formatos de música disco (gay). A mediados de los años setenta, las grandes discográficas se encontraron de repente en dura competencia con las independientes, que producían álbumes de gran éxito con grupos de músicos ad hoc, en lugar de con un grupo estable de estrellas y giras. (Peraino, 2006, p. 178)

A partir de esto, podemos avanzar preguntándonos qué disputas simbólicas se actualizan en nombre de la música cuando un género musical que involucra en su trama estéticas, narrativas y prácticas vinculadas a lo afroamericano, lo latino y lo *queer* comienza a resultar amenazante para otros sectores en términos económicos e industriales. ¿Qué sentidos viajan subrepticios en los cuestionamientos formales, morales, tradicionales a la música?

Así como la música disco tensiona nociones instaladas por otras escenas en relación con los modos de organizarse y manifestarse estéticamente, también existen disputas al interior de los discursos de la música disco y al respecto de la misma. Hubbs, siguiendo a Kosofsky, señala los matices que se invisibilizan al catalogarla universal e inespecíficamente como una música *gay*:

la habitual mención de los hombres homosexuales en este último espacio perpetúa la eliminación de las mujeres *queer* en las narraciones de la historia «gay» centradas en los hombres, y de las personas que bailan en discotecas con otras configuraciones de sexo, identidad de género y elección de objeto. (Hubbs, 2007, p. 232)

En este sentido, para volver la atención sobre los modos en los que se ha nombrado y representado a mujeres y disidencias sexuales en el entramado de lo cultural mediatizado, podemos valernos de lo alertado por la teórica Val Flores en relación con la homogeneización de las estéticas y sentidos que circulan en estos ámbitos:

Las disputas por las palabras son políticas. Existen ciertos léxicos sexo-políticos que nos despojan de nuestras heridas, saberes y pulsiones emancipatorios, colonizan las experiencias lésbicas, maricas, travestis, trans, intersex, y lo simplifican para que este sea vistosamente absorbido por los medios y el Estado. (Flores, 2021, p. 87)

Estas inquietudes que se presentan como espirales hacia adentro y hacia afuera de la construcción de la escena disco, se anudan de manera particular en la canción y el videoclip analizados. En este sentido, profundizamos la pregunta propuesta por Flores que señala algunas nociones que pueden verter luz sobre las operaciones oblicuas que se dan al interior de estas prácticas y discursos: «La disidencia sexual actúa como un cuestionamiento práctico y constante al sistema sexual imperante, articulando una serie de prácticas políticas, estéticas y críticas de gran intensidad, con quiebres respecto a las políticas liberales LGTTBI» (Flores, 2021, p. 87). La producción de «It's raining men» tomó forma y se desarrolló al interior de las fronteras de lo que podríamos catalogar como *mainstream*, dado que el single fue lanzado a través de Columbia Records, una de las principales compañías discográficas de ese momento. Sin embargo, la canción y su proceso presentaron características particulares que permiten avanzar en cómo se actualizan las políticas sexo-genéricas en los modos de producción de la canción, en la canción y su correlato audiovisual y en el posterior devenir disidente del *track*.

### 3. «IT'S RAINING MEN»: UN MOSAICO VIBRANTE EN EL MURO DE LOS GAY ANTHEMS

Izora Rhodes se mudó cuando niña de Texas a San Francisco, luego se incorporó como coreuta a distintos grupos vinculados a la iglesia y el gospel. Martha Wash nació y creció en California, donde también se desempeñó como soprano en coros y se formó vocalmente a partir del gospel y el R & B. Ambas se incorporaron juntas a la banda de Sylvester a finales de los 70 y conformaron además el dúo *Two Tons of Fun* por el que fueron inicialmente conocidas.

La canción fue compuesta en primera instancia para ser interpretada por Donna Summer, quien no accedió a ponerle la voz por considerarla blasfema. Según narran distintos recortes mediáticos, la propuesta fue rechazada también por Cher, Diana Ross y Barbra Streisand. Fue entonces cuando los productores y compositores Paul Jabara y Paul Shaffer dieron con Martha Wash e Izora Armstead.

En este período, según Gamson (2006) describe en la biografía de Sylvester, Martha trabajaba además como secretaria en el hospital e Izora tenía dos trabajos para mantener a sus hijos. ¿Qué estrategias, cuáles recorridos y alianzas hicieron posible que dos mujeres negras y corpulentas de San Francisco que trabajaban como coristas de un cantante *drag queen* llegaran a los primeros puestos de los charts bailables de Estados Unidos a comienzos de los 80?

Con incredulidad, Martha Wash describe el día que Paul Jabara les propuso grabar «It's raining men»:

Y nos reímos y nos reímos —y nos reímos un poco más—, y dijimos: «¡Tienes que estar bromeando!» Y él dijo: «No, yo realmente, realmente quiero que hagas esta canción» y yo dije: «Paul realmente no esperas que alguien grabe esta canción, ¿verdad?» Y él dijo: «¡Sí, lo espero!» Dijo que Barbara Streisand, Diana Ross, Donna Summer y Cher la habían rechazado, así que supongo que éramos su último recurso. (Risas)... Por otra parte, pensándolo bien, ¿te las imaginas grabando esa canción? (2011)

En esta enunciación de Wash se escurren algunas certezas respecto de las maneras de asignar los repertorios dentro de las escenas y además, podemos inferir nociones del registro propio de las artistas en cuanto a su lugar en este ámbito: la oportunidad se consumió entre risas e incredulidad y residió en decir que sí donde otras más consagradas, con más margen de decisión en sus carreras dijeron que no. Las artistas, conscientes de ello apostaron, corrieron un riesgo con el objetivo de poder ampliar los alcances de sus carreras artísticas. El recorrido de la canción nos permite aventurar algunas preguntas: ¿desde qué lugares es posible correr el horizonte de lo decible en las escenas musicales? ¿Qué torsiones de sentido habilitaron *Two tons of fun* con su participación?

«It's raining men» salió a fines de 1982 a modo de single, anticipando el disco *Success*, lanzado meses después por las artistas a través de Columbia Records. Si bien las cantantes ya tenían una trayectoria compartida en la banda de Sylvester y habían grabado algunas canciones que salieron como sencillos fue a

partir de este lanzamiento que pasaron al frente de las listas y tomaron cierta relevancia mediática. La canción estuvo durante una semana en el #1 del *chart* Billboard de *Dance Club Songs*<sup>[4]</sup> y además se mantuvo once semanas dentro de *Billboard's Hot 100*<sup>[5]</sup> donde llegó al puesto #46. El destaque de «It's raining men» en la categoría de Dance Club Songs puede leerse en diálogo con lo que narra Martha Wash al respecto de la distribución callejera de la canción: «(Paul) lo envió con etiqueta blanca, sin el nombre de nadie ni nada, y rogó a la gente que pusiera la canción. Y así fue como empezó. Realmente creció desde los clubes y pasó finalmente a la radio» (2011).

Los clubes y discotecas son un espacio fundamental del desarrollo de la escena disco: funcionan a la vez como recintos a los que las canciones van a reverberar y como inspiración y superficies en las que se encuentran y anudan personalidades, se afianzan criterios estéticos compartidos y se disputan representaciones sociales. Según narra Shapiro: «Aunque la música Hi NRG se apoderó de las listas de éxitos pop europeas a finales de los ochenta, en Estados Unidos era virtualmente ignorada en todos lados a excepción de las pistas de baile de San Francisco y Nueva York» (2014, p. 126). Entre las narrativas que emergen en las pistas de baile de los clubes en la primera mitad de los 80, se destacan aquellas que se actualizan en torno a las prácticas de las comunidades sexodisidentes principalmente en grandes centros urbanos de Estados Unidos y Gran Bretaña.

En términos musicales, podríamos catalogar a «It's raining men» dentro del Hi-NRG. Este término es la contracción de *High Energy* y designa a un subgénero del disco caracterizado estéticamente por un tempo rápido, por el protagonismo sonoro de las voces (usualmente con presencia y despliegues de recursos del gospel, R&B y reverbs particulares), la introducción de máquinas de ritmos y texturas armónicas y melódicas a cargo de sintetizadores. En este y otros subgéneros del disco existe un amplio abanico tímbrico, que incluye variantes asociadas a sonoridades más cercanas a músicas latinas o al funk, y otras más orientadas hacia la electrónica propiamente dicha. El desarrollo de estas estéticas mediatizadas se da principalmente en grandes centros urbanos de Estados Unidos y Europa, una vez instalada la música disco en las escenas de baile. Se destacan en este mapa ampliado como personalidades importantes de este subgénero Donna Summer, Giorgio Moroder, Patrick Crowley, Sylvester, Village People, entre otros.

Rítmicamente, el Hi-NRG se caracteriza por un *tempo* que oscila entre los 120 y los 140 bpm, con el pulso marcado en negras con el esquema *four-on-the-floor*, es decir, marcando los cuatros tiempos del compás con un bombo o con el sonido más grave de la máquina de ritmos. En relación con el aspecto armónico, «It's raining men» se desarrolla mayoritariamente bajo las lógicas de una tonalidad menor con el estribillo gravitando sobre el relativo mayor, algo frecuente en la música disco (Hubbs, 2007, p. 235).

Como señalamos antes, en medio de los sonidos electrónicos, la voz —a menudo procesada con efectos como *delay* o *reverb*— resulta un elemento central de la música disco. Si bien es un rasgo común a otros géneros musicales, como el rock o el folk, en *It's raining men*, el análisis de este elemento estético y simbólico permite dar cuenta de la osadía musical y política de las artistas y los productores. De acuerdo a lo que señala Daniel Party:

la voz cantada promueve la identificación, en parte porque nos permite imaginar un cuerpo responsable de su producción. En la mayoría de los casos, escuchamos ese cuerpo como sexuado. Así, la voz cantada le otorga un sexo a la letra de la canción, aspecto que es clave para los significados que construimos al escucharla (2021, p. 177).

Las voces de Izora y Martha tienen centralidad en la canción y configuran la clave de su aparición en el videoclip. Si bien son dos mujeres que *a priori* cantan para otras mujeres sobre la proliferación de hombres en la ciudad, la puesta en cuerpo de estas voces y su interacción con otros personajes no refuerzan un imaginario erótico-afectivo heterosexual.

#### 4. EL VIDEOCLIP COMO EXTENSIÓN DE LA CANCIÓN. FICCIONES DE LO POSIBLE

En el marco de la cultura mediática asistimos a múltiples modos, contextos y materialidades desde las que escuchar música, incluso a menudo, tensionando qué es lo que consideramos dentro y fuera de los límites de lo musical. Nuestros modos de oír han mutado al calor de los avatares sonoros y simbólicos de las épocas y en ese sentido, han tomado distancia de lo puramente acusmático para enredarse en operaciones perceptivas sensibles complejas orientadas también desde otros sentidos. En esta clave, resultó necesario indagar en constructos teórico–metodológicos capaces de abordar la relación entre discursos, prácticas musicales y su articulación con imaginarios sociales no solo atendiendo al fenómeno acusmático, sino también teniendo en cuenta su correlato performático y audiovisual.

Un análisis que aborde a la música popular masiva como objeto engloba una serie de prácticas y mediaciones que incluyen a la música propiamente dicha (sonando en vivo, grabada, evocada en la memoria, etc), a los dispositivos tecnológicos que históricamente han participado en la mediación, al vínculo de las expresiones musicales con tradiciones estéticas, al rol de la industria y el mercado en la producción, circulación y valoración de las músicas, entre otros aspectos importantes. Desde esta perspectiva, el abordaje propuesto no involucra solo a la canción, su contexto y condiciones de posibilidad, sino también al videoclip en tanto superficie expandida de la música. Tal como señalan Janotti y Soares: «al abordar el vídeo musical como producto mediático, deben tenerse en cuenta sus dimensiones sonoras y musicales, tanto en sus aspectos plásticos como en relación con su inserción en las industrias culturales audiovisuales» (2007, p. 92).

El interés de distintas disciplinas de las ciencias sociales y humanas suscitado por los videoclips como objetos de estudio creció hacia fines de los 80 y comienzos de los 90, período en el que proliferaron estudios interesados por la relación entre imagen y sonido en el marco de la cultura popular y masiva. En este sentido, MTV fue abordado desde construcciones teóricas que involucraron a la semiótica, el pos–estructuralismo, la teoría feminista, los estudios culturales y la teoría crítica (Jones, 2006, p. 84).

Analizar al videoclip como una superficie en la que toman forma ciertos aspectos vinculados a las relaciones sexo–genéricas y a las características sexuadas de las imágenes resulta importante en el trazado de genealogías disidentes en la representación mediática de los cuerpos. *Music Television* (MTV) se lanzó al aire en agosto de 1981. Fue el primer canal masivo de televisión dedicado a la transmisión de videos musicales. En los comienzos de la era MTV, algunos autores señalan que ver a las mujeres representadas como objetos sexuales era un recurso frecuente en relación con los varones en esa misma situación; así como mujeres con poca ropa, sexualizadas en la imagen sin correlación con las narrativas de la canción (Seidman, 1992; Carson, Lewis y Shaw, 2004, p. 33). El videoclip de «It's raining men», lanzado en 1982, tensiona estas representaciones mayoritarias. Si bien la cinta se distribuyó en circuitos de circulación masiva, este proceso no estuvo exento de tensiones, según señala Loftin: «MTV no emitía artistas negros cuando se lanzó la canción en 1982, pero entró en su rotación en 1983 junto con otros artistas negros que tenían atractivo para los blancos, como Michael Jackson, Lionel Richie y Donna Summer» (2015).

Entendiendo a los videoclips como espacios de montaje de lo posible, el devenir masivo y múltiple de «It's raining men» lo convierte en un hito a la luz del presente para pensar la relación entre música, políticas sexuales, cuerpos, performatividad, industria, representaciones visuales, política y disputas públicas. Para atender debates vinculados a cómo describir, analizar y construir conocimiento en relación a estas dimensiones de lo musical incorporaremos lo performático siguiendo la propuesta teórico–metodológica de Soares que entiende a los videoclips como espacio de construcciones sexo–genéricas a través de la *performance* musical. En este sentido, desarrollaremos el análisis valiéndonos de los tres apartados conceptuales propuestos por el autor para el abordaje del videoclip en tanto *performance* de la música: la *performance* entendida como gestualidad, la *performance* como la manifestación de una oralidad y la *performance* como materialización de un escenario (Soares, 2012).

#### 4.1. La performance como gestualidad

Para avanzar en la propuesta del video musical como *performance* de una gestualidad, en principio, es necesario comprender que este gesto o gestualidad se encuentra orientado hacia unx otrx. Poniendo entonces énfasis en la dimensión comunicativa del videoclip como *performance* mediatizada de una gestualidad, es posible rastrear en él marcas del montaje expresivo que actualizan de modos particulares las convenciones de sexo/género:

El concepto de montaje expresivo en el vídeo musical nos ayuda a comprender que la idea de que el vídeo musical es una danza sobre la canción habita tanto en los procedimientos de elaboración del producto, es decir, en sus condiciones de producción, como en las propias gramáticas productivas. (Soares, 2012, p. 6)

En esta clave podemos avanzar aventurando de qué manera las expresiones musicales toman cuerpo en diálogo con las imágenes y cómo se actualizan performáticamente los géneros musicales en el videoclip atendiendo a los modos de producción, los recursos de cámara, edición y posproducción. Por un lado, las voces se corporizan en el audiovisual dialogando en el marco de lo periodístico, emulando un programa televisivo; por otro, se actualizan como un coro con una textura dinámica en la que en algunos momentos comparten frases homorítmicamente y, por último, se presentan como dos voces distinguidas e identitarias diferenciadas (soprano y contralto) coherentes también con los personajes que encarnan a lo largo de toda la canción.



IMAGEN 1.  
Fotograma videoclip «It's raining men»

«It's raining men» está estructurada musical y líricamente en torno a elementos formales, estéticos y simbólicos de una situación mediática preexistente: el segmento meteorológico de los noticieros estadounidenses. En el videoclip, el escenario inicial es un set de televisión con un mapa del país con información meteorológica (nubes, soles, rayos, temperaturas máximas y mínimas). *Two tons of fun*, devenidas en este gesto en *The weather girls* aparecen vestidas con indumentaria como para afrontar una tormenta (ver imagen 1). Los planos de cámara son coherentes con los del dispositivo mediático y se inscriben en la estética propia de un noticiero. Sin embargo, las actuaciones y algunos acercamientos específicos de cámara resultan exagerados, sugieren otras posibles lecturas.

En este marco, recuperamos una referencia publicada en 1996 en el *New York Times* en una reconstrucción periodística sobre los modos históricos de comunicar el pronóstico del clima:

La tontería alcanzó su apogeo en los años 50, cuando las «chicas del tiempo» estaban de moda. Atractivas, alegres y dotadas de sonrisas eternas, las chicas del tiempo garabateaban mapas meteorológicos en plexiglás, se ponían sombreros a juego con el pronóstico o se levantaban bostezando de la cama en lencería escasa para dar las previsiones a altas horas de la noche. «El parte meteorológico era un lugar donde podías meter una cara bonita», decía un veterano (varón) de aquellos días, «y un cuerpo bonito tampoco venía mal». Era el alivio cómico. (Laskin, 1996, p. 36)

Lo antes expuesto además de servirnos de marco contextual para pensar los escenarios y de algún modo la genealogía de los personajes actualizados en el audiovisual, vierte luz sobre los contrastes que orientan las operaciones estético–políticas subyacentes a algunas decisiones de la canción y el video en relación a las políticas sexo–genéricas tradicionales asociadas a las *weather girls*. ¿Podemos pensar los escenarios del videoclip como espacios ficcionales desde los que subvertir representaciones de género sesgadas en otros imaginarios populares? ¿Es posible ampliar el horizonte de lo decible a partir de la resignificación de un término que se ha usado para despreciar?

Después de una serie de indicaciones para que las mujeres estuvieran listas porque *for the first time in history / it's gonna start raining men* (por primera vez en la historia / van a empezar a llover hombres), con un acercamiento de cámara que termina con un primerísimo primer plano de Martha Wash personificando a una *weather girl*, el clip transiciona hacia otra escena en la que vemos a las dos músicas mirando por la ventana sorprendidas mientras llueven hombres (ver imagen 2). En este punto, se evidencia la literalidad con la que el videoclip representa la letra de la canción, y cómo, estas operaciones paradójicamente abren la puerta a otras interpretaciones y representaciones. Ante la lluvia de hombres, las artistas realizan una breve dramatización, enfatizando la necesidad manifestada en la letra de la canción que tiene que ver con salir a la calle, estar lista, dispuesta para salir.



IMAGEN 2.  
Fotograma videoclip «It's raining men»

## 4.2. La performance como oralidad

Para abordar al videoclip en tanto *performance* de una oralidad, Soares retoma desarrollos teóricos que abordan a la voz en términos icónicos (Zumthor) y en términos de su materialidad única —«el grano de la voz»— (Barthes) para ahondar en el carácter performático de la oralidad, avanzando en la idea de la voz como una escritura (Soares, 2012). Es a partir de estas nociones que lo dicho, lo cantado y lo grabado se vuelven plausibles de ser analizados.

En cuanto a la voz, partiendo de los aportes de Frith en el camino propuesto por Soares, podemos analizar de qué modos en el contexto de la cultura pop, las voces actualizan características y expresiones personales de quienes interpretan las canciones, aunque estas hayan sido compuestas por otros.



IMAGEN 3.  
Fotograma videoclip «It's raining men»

En relación con esto, podemos analizar la escena del videoclip en la que Izora Armstead aparece personificando a *Mother nature* en una especie de ritual en el que participan otras fuerzas, deidades y ángeles con los que conversa (ver imagen 3). Estos personajes reunidos en torno a una mesa, aparentemente negocian las condiciones de los destinos erótico–afectivos de las mujeres, o al menos Izora devenida en madre naturaleza parece abogar por hombres para cada mujer. Este ritual/transacción termina exitosamente y tras una larga subida melódica, desemboca nuevamente en el estribillo de la canción. Esta vez, los hombres desfilan por una puerta vaivén al estilo del lejano oeste pero inscrita en otra estética más relacionada a lo celestial, las puertas son unas alas que se abren y se cierran acompasadamente mientras son atravesadas por hombres con alas de ángel en sus espaldas.

Izora, a quien vemos cantando y dándole cuerpo a la representación de *Mother nature* es descrita como atenta, como proveedora, como sensible y a la vez aguerrida. Una representación ambivalente de coraje único y emocionalidad totalizante frecuentemente actualizada en la maternidad. «Sylvester bautizó a Izora como la Reina Madre, y le cuadraba. “Tuve tantos hijos”, dice Izora, que era conocida por decir palabrotas como un marinero. Cuidaba de todos, y en su casa siempre había algo al fuego» (Gamson, 2006, p. 170). ¿Qué características de Izora se resaltan al encarnar a *Mother nature* en el videoclip? ¿Cómo opera su trayectoria personal al momento de ser *interpretada* mediáticamente?

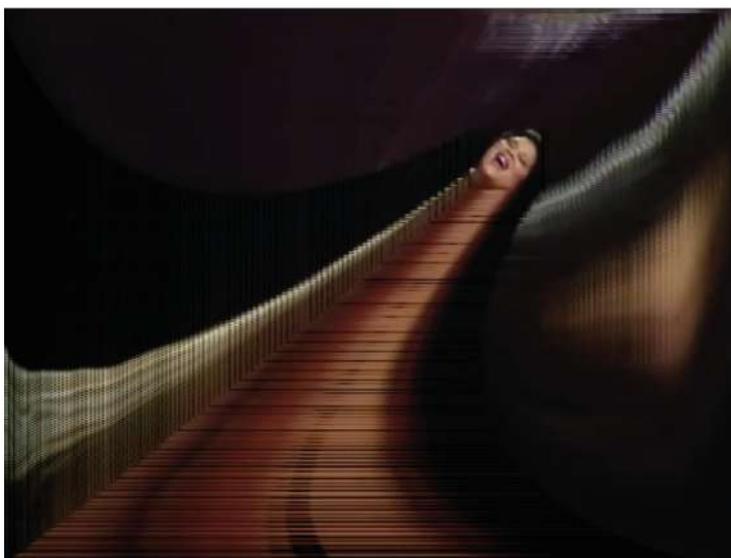


IMAGEN 4.  
Fotograma videoclip «It's raining men»

En una escena siguiente, Wash aparece recostada en una cama con forma de corazón. En un primer plano vemos su rostro y su expresión se dirige a la cámara mientras canta: *I feel stormy weather movin in about to begin*, una especie de anticipo a la tormenta. La melodía continúa subiendo (es la misma melodía con la que comienza la introducción de la canción, solo que ahora tiene letra): *hear the thunder, don't you lose your head*. Mientras la canción advierte que *oigamos el trueno y no perdamos la cabeza*, Martha Wash se aleja hasta desaparecer por la esquina superior derecha de la pantalla con un efecto de transición de video (ver imagen 4). A esta altura del video musical, los códigos del montaje ya no se restringen solo al repertorio de los noticieros, sino que amplían el universo habilitado con otros recursos explícitamente más artificiosos. Si bien el esquema actualizado en la canción continúa montado sobre el formato de comunicación mediática de lo meteorológico, la canción también avanza semántica y semióticamente sobre otros campos: lo urbano, los hombres, la sexualidad y la naturaleza.

A nivel estético, el videoclip actualiza recursos y operaciones provenientes del *camp*. Por medio de la exageración y la ironía, en el montaje se construyen personajes que exacerban la eroticidad de las escenas, al mismo tiempo que ironizan sobre la intensidad de esa experiencia. En este sentido, podemos analizar cómo el dispositivo de enunciación es marcadamente heteronormativo, sin embargo, la performatividad del montaje del video no resulta autoevidente en este sentido. Esto opera tanto en la construcción de vestuario y registro de actuación de las *Weather girls*, en los rasgos que adopta Izora devenida en *Mother nature*, en la actitud con la que los hombres que caen en forma de lluvia se incorporan y danzan al son del estribillo de la canción. Si registramos en las miradas, en lo kinésico y en lo coreográfico, la relación entre las cantantes y los hombres que las rodean a lo largo del video parece contener rasgos de complicidad, diversión, picardía pero no estar exclusivamente mediada por la objetivación de los hombres que caen del cielo como depositarios acrílicos del deseo. Siguiendo a Richard Dyer podemos leer estos elementos como parte del romanticismo característico de la música disco. A partir de la instrumentación y los arreglos ascendentes y estridentes se exacerban emociones arrolladoras, desbordantes, asociadas según el autor con la intensidad de las relaciones pasajeras. «El romanticismo afirma que los límites del trabajo y la domesticidad no son los límites de la experiencia» (Dyer, 2021, p. 173). En este gesto, a partir del romanticismo disruptivo de la música disco, se extiende el universo de lo posible. En *El pensamiento heterosexual*, Wittig señala que:

la sociedad heterosexual está fundada sobre la necesidad del otro/diferente en todos los niveles. No puede funcionar sin este concepto ni económica, ni simbólica, ni lingüística, ni políticamente. Esta necesidad del otro/diferente es una necesidad ontológica para todo el conglomerado de ciencias y de disciplinas que yo llamo pensamiento heterosexual. (2006, p. 53)

Si pudiéramos entonces extrañarnos de este *pensamiento heterosexual*, podríamos preguntarnos: ¿qué tensiones se actualizan en el marco de la heteronormatividad más allá de la linealidad pretendida de las voces de mujeres que auguran una *lluvia de hombres*? ¿Qué otros lugares de enunciación se activan en la canción? ¿A partir de qué operaciones estético-políticas de montaje mujeres y disidencias sexuales aparecen como un yo/nosotros en la canción? ¿Qué resonancias nos devuelve el videoclip si lo interrogamos desde unas lógicas otras que no estén fundadas en el pensamiento heterosexual?

*Arranca el techo y quedate en la cama* cantan las *Weather girls* a modo de consejo para la tormenta, mientras, en las imágenes, *Mother nature* es enfocada de espaldas arrancando la parte superior de un edificio. En el interior, una serie de planos cortos muestran a Wash en bata en la cama de una habitación sin techo mientras le llueven hombres encima (ver imágenes 5 y 6).



IMÁGENES 5 Y 6.  
Fotogramas del videoclip «It's raining men»

Retomando a Frith en la propuesta de Soares, la voz es plausible de ser interpretada como un instrumento musical, como un cuerpo, una persona y un personaje. «Es de fundamental importancia clasificar la voz de quien canta y ver cómo los aparatos mediáticos sintetizan en imágenes esta voz» (Soares, 2012, p. 10). ¿De qué manera se expresan en imágenes las especificidades vocales, los gritos, los susurros? En «It's raining men», los planos cortos y cerrados ayudan a construir la intimidad con el personaje. En este sentido, el montaje oscila entre planos cortos que nos invitan a conectar con los gestos mínimos de las cantantes al cantar mirando a cámara rodeadas de varones semidesnudos y planos generales y cenitales que enfatizan el carácter coreográfico y espectacular del videoclip. Por momentos, el videoclip oscila entre lo irónico televisivo para todo público y ciertos imaginarios de lo pornográfico, aunque esto se actualiza en términos grotescos e irónicos.

En relación con la puesta en cuerpo de las voces de las *Weather girls* podemos señalar la construcción diferenciada de los perfiles de cada una. Izora, tal como analizamos en relación a su anclaje biográfico con la maternidad y los cuidados, aparece actualizada como proveedora y ocupada de las gestiones del bienestar. En contraste, Martha aparece más frecuentemente representada en términos eróticos, su intimidad aparece actualizada como parte central de los escenarios del videoclip.

#### 4.3. La performance como materialización de un escenario

Valente invita a pensar de qué maneras podemos situar espacialmente las voces en la cultura mediática al señalar que:

las manipulaciones tecnológicas que ofrecen hoy los sistemas de grabación permiten a los medios de comunicación borrar las referencias espaciales de la voz en directo: el espacio en el que se desenvuelve la voz mediatizada se convierte o puede convertirse en un espacio artificialmente compuesto en los estudios. (2011, p. 95)

Partiendo de lo propuesto por Valente y entendiendo al videoclip como la *performance* de un escenario, podemos darle cuerpo a la idea de que estos escenarios se valen de nociones preexistentes pero funcionan también como un espacio ficcional, de fantasía y ensayo. Al respecto, señala Soares: «como los tejidos urbanos son un espacio de construcción de configuraciones reales e imaginarias, los escenarios inscritos en las canciones no obedecen necesariamente a una cartografía geográfica y tradicional» (2012, p. 13). El videoclip se desarrolla principalmente en tres escenarios: el estudio de televisión, la ciudad y la habitación. Tal como describimos anteriormente el dispositivo mediático se activa y funciona como estructurante de la canción y del audiovisual, en este sentido, asistimos al escenario del noticiero.

La ventana se constituye un elemento central en la narrativa del videoclip, aparece mostrada desde dentro y desde fuera y funciona como bisagra conceptual entre esos escenarios que se tensionan en la canción mediatizada: lo íntimo —el dormitorio, la cama—, el adentro pero mediatizado —el noticiero— y lo público —la calle, el espacio público propiamente dicho—. Las transiciones y tránsitos de un espacio a otro aparecen también en el montaje expresivo del video: las músicas caen por la ventana que observaban y aterrizan en la ciudad (ver imagen 7). Uno de los edificios de cartón tiene una construcción de la ventana a cuyo interior nos asomamos con recursos de cámara y edición. Asimismo, cuando Martha Wash está en la cama, vemos a las *Weather girls* dando el pronóstico en la televisión. Los escenarios *públicos* y *privados* están literal y metafóricamente interconectados a partir del montaje.



IMÁGENES 7 Y 8.

Fotogramas del videoclip «It's raining men»

Tras caer por la ventana, Martha e Izora aterrizan en una ciudad de cartón a escala mediana. Entre los edificios cuyas ventanas están pintadas se asoman hombres distintos en ropa interior con sobretodo y sombreros (ver imagen 8). Esta actualización de la ciudad, en diálogo con lo expuesto en torno a la circulación de la canción, activa imaginarios asociados a los clubes y discotecas de los centros urbanos de Estados Unidos a comienzos de la década de 1980, escenario mediatizado en múltiples producciones de la cultura mediática y además actualizado vastamente en torno a parte de los imaginarios de la cultura pública en relación con prácticas homosexuales. Asimismo, el espacio público tiene un correlato en tanto lugar de disputas políticas y de reivindicaciones y celebraciones. Ante los ataques explícitos a la música disco que emergieron enmascarando otro tipo de agresividades fundadas en la intolerancia hacia grupos afroamericanos, latinos, *queer*; actualizar mecanismos que se opongan a las representaciones peyorativas y negativas de estas comunidades resulta un gesto por lo menos estratégico. Podemos pensar esto desde la propuesta de Heather Love que entiende al discurso sexo-disidente como *reversible*: «por un lado, continúa siendo entendida como una forma de subjetividad dañada o comprometida; por el otro, las formas características de libertad gay son producidas en respuesta a esa historia» (2007, p. 3).

## 5. CONSIDERACIONES FINALES

La narrativa de la trayectoria de las *Weather girls* tensiona la idea de linealidad neutral de los esquemas productivos de la industria musical. A partir de trabajar en distintos roles y aliarse con actores estratégicos de este ámbito, de un modo inesperado en cuanto a lo tradicional en términos de roles asignados a las coristas negras, lograron entrar en espacios mediáticos de visibilidad además de sonar en *loop* en las escenas de las pistas de baile. Si bien el encuentro de la composición de Shaffer y Jabara con las voces de Martha Wash e Izora Armstead parece casi azaroso, sus vocalidades resultan centrales en la significación de la canción. Hemos tratado de analizar de qué maneras las marcas de ese recorrido se hacen presentes en la música y su devenir, analizando performática y contextualmente el videoclip. A partir de este recorrido se abren una serie de interrogantes: ¿qué operaciones estético-políticas de lo *queer*, lo latino, lo afroamericano, *lo otro* pueden tensionar las representaciones y las *maneras de hacer* dentro de la industria musical? ¿Qué recorridos oblicuos trazan quienes no cuentan con recursos económicos, de formación o privilegios de clase para lograr alcanzar espacios de visibilidad y legitimidad dentro de las escenas musicales?

El videoclip de «It's raining men» resultó disruptivo en, al menos, dos sentidos: disputó a través del humor y el montaje, los términos tradicionales de la representación mediática de las mujeres en la televisión cotidiana como *weather girls*, es decir como accesorios o *alivio cómico*; y, por otra parte, logró introducir en uno de los principales canales de difusión de videos musicales una narrativa que no se atiene del todo a las imágenes frecuentes donde las mujeres artistas son representadas como objetos sexuales. En estos gestos que involucran a los usos de las voces, la producción, el modo de distribución y el montaje del videoclip, una canción que literalmente versa sobre la disponibilidad de hombres para las mujeres, traza un horizonte con alternativas a la heteronormatividad como único destino afectivo y cómplice.

La canción, en tanto objeto cultural, puede ser interpretada como un espacio privilegiado en el que se ponen de manifiesto relaciones oblicuas entre formas estéticas (musicales, poéticas, audiovisuales) y formas sociales. En el marco de la cultura mediática, podemos pensar al videoclip como una superficie extendida de la canción, donde las voces y elementos sonoros toman cuerpo, es decir, un escenario en el cual reconstruir operaciones simbólicas que disputan sentidos públicos en torno a las representaciones y políticas sexuales. A partir de la identificación de los escenarios actualizados en la *performance* del audiovisual, fue posible poner en diálogo a las imágenes, la música y las condiciones de producción del videoclip y así reponer al montaje como un espacio ficcional de disputa pública por las representaciones visuales y políticas de los cuerpos. Esta negociación aparece orientada a partir de la potencialidad del videoclip y la canción como espacios permeables que rompen la temporalidad cotidiana y devienen terreno fértil para el ensayo de performatividades sexo-genéricas que tensionan lo tradicional en términos heteronormativos y hegemónicos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Canal The Weather Girls Vevo (7 de febrero de 2013). It 's raining men – The weather girls [Archivo de Vídeo]. [http://www.youtube.com/watch?v=15aZJBLAu1E&ab\\_channel=TheWeatherGirlsVEVO](http://www.youtube.com/watch?v=15aZJBLAu1E&ab_channel=TheWeatherGirlsVEVO)
- Carson, Mina; Lewis, Tisa y Shaw, Susan (2004). *Girls Rock!: Fifty Years of Women Making Music*. University Press of Kentucky.
- Dolar, Mladen (2007). *Una voz y nada más*. Manantial.
- Dyer, Richard (2021). En defensa de la música disco. *Resonancias*, 25 (48), pp. 167–174.
- Fabbri, Franco (19–24 de junio de 2006). *Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?*. VII Congreso IASPM–AL Música popular: cuerpo y escena en la América Latina, La Habana, Cuba.
- Flores, Val (2021). *Romper el corazón del mundo: modos fugitivos de hacer teoría*. Continta me tienes.
- Gamson, Joshua (2006). *The fabulous Sylvester: The Legend, the Music, the Seventies in San Francisco*. Picador.

- Guerrero, Juliana (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 16, pp. 1–22.
- Horton, Donald (1957). The Dialogue of Courtship in Popular Songs. *American Journal of Sociology*, 62(6), pp. 569–578.
- Hubbs, Nadine (2007). I Will Survive: Musical Mappings of Queer Social Space in a Disco Anthem. *Popular Music*, Vol. 26, No. 2, pp. 231–244 <http://www.jstor.org/stable/4500315>
- Janotti Júnior, Jeder y Soares, Thiago (2007) O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. *Revista Galáxia*, (15), pp. 91–108.
- Jones, Steve (2006). MTV: The Medium was the Message. *Critical Studies in Media Communication*, 22:1, pp. 83–88.
- Laskin, David (18 de febrero de 1996). Television. A change in the weather. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/1996/02/18/arts/television—a—change—in—the—weather.html>
- Loftin, Craig (2015). New Weather Girls essay. <https://videoclosetblog.wordpress.com/the—weather—girls—its—raining—men/>
- Lomax, Alan (2001). Estructura de la canción y estructura social. En Cruces Villalobos, F. (coord), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, pp. 297–330. Trotta.
- López Castilla, María Teresa (2021). Íconos e himnos «bolleros». Cultura lésbica y queer en la música popular. En *Músicas encontradas: feminismo, género y queeridad*. Editorial Universidad de Jaén.
- Love, Heather (2007). Introducción. En *Feeling Backward Loss and the Politics of Queer History*, Harvard U.Press, London [Traducción de Juan A. Gómez y Laura Gutiérrez].
- Negus, Keith (2005). Cultura, industria, género. Las condiciones de la creatividad musical. En *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Paidós.
- O'Brien, Lucy (2002). She Bop II. *The Definitive History of Women in Rock, Pop and Soul*. continuum.
- Party, Daniel (2021). El cover queer: cuestionar la heteronorma desde la voz cantada. *Resonancias*, 25 (49), pp. 177–181.
- Peraino, Judith (2006). Homomusical communities. En *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*. University of California Press.
- Seidman, Steven (1992). An Investigation of Sex–Role Stereotyping in Music Videos. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 36(2), pp. 209–216.
- Soares, Thiago (2012). Performances e visualidades musicais: aparatos conceituais para o debate sobre a música no audiovisual. *Culturas Midiáticas*, 5(1). <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/cm/article/view/12788>
- Shapiro, Peter (2014). *La historia secreta del disco*. Caja Negra.
- Shapiro, Peter (2000). *Modulations: A History of Electronic Music. Throbbing Words on Sound*. Caipirinha.
- Valente, Heloisa (2011). *A voz na canção (da mídia) como voz da memória*. I Seminário Internacional História do Tempo Presente, Santa Catarina. [https://www.researchgate.net/publication/340493424\\_A\\_voz\\_da\\_cancao\\_na\\_midia\\_como\\_voz\\_da\\_memoria\\_UDESC](https://www.researchgate.net/publication/340493424_A_voz_da_cancao_na_midia_como_voz_da_memoria_UDESC)
- Wash, Martha (2011). *The original Weather Girl / Entrevistada por Christine Fontana*. New Orleans Living Magazine. <https://www.livingneworleans.com/?p=6174>
- Williams, Joshua (2021). The Death of Disco Did Not Take Place: Disco Demolition Night and The Rhetorical Destruction of Disco, *The Macksey Journal*. Vol 2, Article 54.
- Wittig, Monique (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. EGALES.

## NOTAS

- [1] Himno de la comunidad LGBTTIQ+ es una traducción posible de *gay anthem*, aquí aparecen como sinónimos. Nos referimos a canciones que a partir de lo mediático, lo estético y/o lo político han devenido en banda sonora de encuentros entre lesbianas, gays, bisexuales, intersex, travestis, trans, no binaries, lo que podríamos también pensar en el marco de lo *queer*. Existen algunas que devienen en este tipo de himnos por sus letras, sonoridades, la performatividad de quienes

la interpretan, entre otras operaciones vinculadas a lo simbólico. En este sentido, cabe destacar que si bien estamos asomándonos al abismo de enunciar esto de manera homogénea, estos procesos se dan de manera situada, actualizándose con matices en diferentes lugares y momentos históricos.

- [2] Las traducciones del inglés y portugués son de la autora.
- [3] *Cock rock* es un término utilizado para describir a un subgénero del rock principalmente caracterizado y definido por enfatizar aspectos violentos, incisivos, frecuentemente misóginos, descritos como masculinos en términos de performatividad y sonoridad.
- [4] *Dance Club Songs* es un listado de las canciones más escuchadas durante esa semana en las discotecas, recopiladas a partir de los informes de una muestra nacional de DJ de diferentes clubs de Estados Unidos.
- [5] Los métodos y políticas de cálculo del chart Billboard's Hot 100 son dinámicos y han cambiado desde los 50 hasta esta parte. Principalmente el cálculo incluye estadísticas provenientes de: ventas de discos, reproducciones radiales y recientemente incorpora también cantidad de reproducciones de las principales plataformas de streaming.

## Gregorio de Zuola: Entre la lógica criolla y el impulso jesuita

*Gregorio de Zuola: Between Creole Logic and the Jesuit Impulse*

Sinde, Natalia; Guarinos, Cristian E.



Natalia Sinde \*

nsinde@abc.gob.ar

Conservatorio Aldo Quadraccia, Escuela de Teatro

Gilberto Mesa, Argentina

Universidad Nacional del Noroeste de la Provincia de

Buenos Aires (UNNOBA), Argentina

Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

Cristian E. Guarinos \*\*

cguarinos@abc.gob.ar

Conservatorio Juan Pérez Cruz, Argentina

Instituto Superior de Formación Docente 129 (ISFD),  
Argentina

Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

### Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 25, e0063, 2024

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 29 Septiembre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454961010/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0063>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** El trabajo profundiza en cómo la vía criolla se manifiesta en el *Códice Zuola* a través de tres supuestos sustentados en: un *Memento mori* con un Suri, la transcripción castellana de un poema mudado a lenguas andina, la desaprensión sobre la sacralidad de Inti, la naturaleza como edénico valle de lágrimas, un cancionero español anónimo, una hagiografía germanesca, la templanza mariana sobre metáforas sacras y profanas, el asombro secular por nacimientos extraños, la burla al reclamo andinos de tierras, el elogio de una mujer que atentó contra el orden colonial y las alegrías y amarguras sobre disputas franco-españolas en América. El primer supuesto es la asimilación de rasgos culturales correspondientes a etnias americanas desde lógicas europeas. El segundo, es la conversión de valores negativos atribuidos a los criollos —como vicio y cerrazón— en positivos —como jovialidad y constancia— afines a una intelectualidad curiosa y asistemática. El tercero, es el reconocimiento del criollo como sujeto inestable en su relación con los demás actores coloniales del Perú.

**Palabras clave:** Zuola, criollo, jesuitas.

**Abstract:** The work delves into how the Criollo path is manifested in the Codex Zuola through three hypotheses supported by: a *Memento mori* with a Suri, the Castilian transcription of a poem transformed into Andean languages, the disregard for the sacredness of Inti, nature as an idyllic valley of tears, an anonymous Spanish songbook, a Germanesque hagiography, Marian temperance over sacred and profane metaphors, secular astonishment at strange births, mockery of Andean land claims, praise for a woman who challenged colonial order, and the joys and sorrows over Franco-Spanish disputes in America. The first hypothesis is the assimilation of cultural traits corresponding to American ethnicities from European logics. The second is the conversion of negative attributes attributed to Criollos —such as vice and closed-mindedness— into positive attributes —such as joviality and constancy— aligned with a curious and unsystematic intellectuality. The third is the recognition of the Criollo as an unstable subject in their relationship with other colonial actors in Peru.

**Keywords:** Zuola, criollo, jesuits.

## 1. ESTADO DEL ARTE SOBRE EL CÓDICE, ZUOLA Y LO CRIOLLO

El *Libro de varias curiosidades. Tesoro de diversas materias* de fray Gregorio de Zuola (s. f.–1709) fue obsequiado por el peruano Jorge M. Corbacho a Ricardo Rojas en 1916. Este se lo facilitó al musicólogo Carlos Vega quien, entre 1929 y 1930, transcribió sus doce canciones en un tomo titulado *La música de un códice colonial del siglo XVII* y publicado un año después por el Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires. Desde la década de 1930 el *Libro* fue divulgado por Rojas como objeto de conocimiento nacional e hito de identidad en el marco de un programa que reunía estética europea e identidad extra europea en un intento por superar la antinomia Buenos Aires–Interior. El *Códice Zuola* funcionaba como una fuente mediadora entre la tradición andina y la hispánica y entre el Cuzco del 1600 y la Buenos Aires de principios del 1900. Asimismo, Gregorio de Zuola era visto como un alma colonial, rutinaria y temerosa que callaba las pasiones de esta tierra y repetía la lírica española cual acervo de sus años mozos en la península ibérica (Illari, 2000, p. 63).

Casi dos décadas pasaron hasta que se cuestionó la españolidad del fraile: en 1959 Robert Stevenson sugirió que fray Gregorio no era español, sino peruano, siendo el cuzqueño Pedro de Berringua su «*pri<sup>o</sup> h<sup>o</sup>*», es decir, su *primo hermano*, y no su «*am<sup>o</sup>. pr.<sup>o</sup>*» o *amigo primero o propio* según había interpretado Vega (Stevenson, 1959; Illari, 2000, p. 66). Notables conocimientos de la cultura hispana por parte de Zuola alimentaron el juicio de Rojas y Vega sobre su nacimiento en las hespérides, pero el Virreinato del Perú había poblado precozmente sus bibliotecas con obras publicadas en el viejo continente (Pease, 2005, pp. 14–15). Esta bibliofilia transatlántica explica la presencia de abundantes citas a obras icónicas de la época, alimentando la posibilidad de que Zuola haya sido criollo. Al respecto podrá recordarse que cuando Bernardo Illari se propuso revisar la patria chica del fraile destacó un apunte críptico: «*Sabado 12 de Nob<sup>e</sup>. año de 1678 salieron para el viaje de Lima por mandato del s<sup>r</sup> Virrey D. Melchior de Liñan y Sisneros, Arçobispo = Los R.R. Padres Fr Buenaventura de Honton, Fr Miguel de Quiñones, Fr Clemente de Herr<sup>a</sup>*» (Zuola, 1709, f. 455).<sup>[1]</sup> El registro refiere a «*la más violenta de las luchas intestinas de la orden franciscana en Cuzco: el conflicto entre criollos y peninsulares por el gobierno de la provincia*». La anotación puede ser leída como una secreta simpatía por el *partido criollo* teniendo en cuenta que los mencionados son los exponentes más *recalcitrantes* de lo criollo (Illari, 2000, p. 76). La prueba definitiva está pendiente, pero se ha verificado el criollaje de Matías Ramos Delgado, pariente de fray Gregorio y heredero del códice, que apuntó allí la noticia de la muerte de Diego de Esquivel y Jaraba, Marqués de Valleumbroso y cabeza del partido criollo en Cuzco (Illari, 2000, p. 76). Pero ¿qué define lo criollo y cómo es presentado en la obra de Zuola?

---

### NOTAS DE AUTOR

- \* Prepara su anteproyecto para ingresar al Doctorado en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Tesista de la Maestría en Patrimonio Artístico y Cultura en Sudamérica Colonial y Licenciada en Ciencias de la Comunicación Social con orientación en Comunicación y Procesos Educativos (UBA). Profesora en Música con orientación en Canto Lírico–Camarístico (Conservatorio Alberto Williams) y Técnica en Canto (Conservatorio Juan Pérez Cruz). Diplomada en Educación Sexual Integral (UBA), Diseño de Contenidos Educativos Digitales (UNNOBA), Evaluación Educativa por la Universidad de la Fraternidad de Agrupaciones Santo Tomás de Aquino (UFASTA) y Educación y Medios (UFASTA). Especialista Superior en el Ejercicio de la Docencia en Niveles Medio y Superior, Universidad Nacional de Santiago del Estero (UNSE). Actualización Académica en Aprendizaje Basado en Problemas, ABP (UFASTA). Docente en la Escuela de Teatro Gilberto Mesa y el Conservatorio Aldo Quadraccia, ayudante diplomada con dedicación simple e investigadora en formación en la Universidad Nacional del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires.
- \*\* Maestrando en Patrimonio Artístico y Cultura en Sudamérica Colonial (UBA), Profesor de Filosofía e Instrucción Ética y Ciudadana (ISFD 129), Profesor de Música con orientación en Guitarra clásica (Conservatorio Juan Pérez Cruz) y luthier con patente en curso junto a Hugo Sinde por la Modificación GS a la Acústica de la Guitarra Clásica. Actualizaciones académicas en Escuela, Salud Integral, Familia y Comunidad (ISalud), Ecosistemas Digitales en la Escuela (UFASTA), Selección y Evaluación de Software Educativo (UFASTA), Aprendizaje Basado en Problemas (UFASTA) y Evaluación Diagnóstica para Aprendizajes Sustentables (UFASTA). Posgraduado en Técnica Instrumental Guitarrística con Gabriel Schebor y Pedagogía musical con Silvia Malbrán (Conservatorio Juan Pérez Cruz). Tomó clases con Eduardo Fernández, Víctor Villadangos, Leo Brouwer, Xavier Díaz Latorre, Hugo Zamora y Sebastián Nuñez. Docente en el Instituto Superior de Formación Docente 129 y el Conservatorio Juan Pérez Cruz.

Según André Saint Lu, el criollismo es la consecuencia de la transición del *espíritu de conquista* al *espíritu colonial*, manifestado principalmente como *espíritu de posesión*. En otras palabras, la preocupación principal de los conquistadores devenidos colonos fue asegurarse las mejores condiciones de establecimiento y explotación sobre sus posesiones (Saint Lu, 1970, p.24). Esta voluntad agresiva, reivindicativa y exclusivista fue dirigida, inicialmente, contra los *indios* rebeldes y, luego, contra los españoles peninsulares (Lavalle, 1978, p. 39). Al criollo le preocupaba más salvaguardar sus derechos de conquistador, adquiridos en virtud de su accionar o del de sus antepasados, que luchar contra los abusos de autoridad (Friede, 1952, pp. 95–104). Asimismo, para Jacques Lafaye, en su fase inicial dentro del Virreinato de Nueva Granada, el criollaje fue un fenómeno más ligado a una identificación espiritual con la sociedad local, sus devociones y sus odios que al lugar de origen del sujeto (Lafaye, 1974, p. 20).

En 1542, a la par de la creación del Virreinato del Perú y la Real Audiencia de Lima, se promulgaron las *Leyes y ordenanzas nuevas hechas por su Majestad para la gobernación de las Indias y buen tratamiento y conservación de los Indios*. Estas no solo establecían una mejora en las condiciones de vida de los nativos, sino que además limitaban el sistema de encomiendas, las cuales ya no podrían ser heredadas. Tras la revuelta liderada por Gonzalo Pizarro, en 1545 el rey suspendió la prohibición de la herencia y acordó su concesión por dos vidas: la del titular y la del heredero inmediato. Las dos vidas fue un punto intermedio entre el carácter vitalicio, abogado por la corona, y el perpetuo, exigido por los encomenderos. El hecho de que casi todos los encomenderos fuesen criollos a los que se caracterizaba como «inclinados a las rebeliones y levantamientos» (Archivo General de Lima, Indiferente General, 1624; Lavalle 1978, p. 50) fue una razón suficiente para rechazar la perpetuidad de las encomiendas. En su mayoría, los consejeros apoyaron el sistema de las dos vidas pues creyeron erróneamente que esta modalidad sosegaría el conflicto presente y futuro al convertir a los criollos en deudores perpetuos de las limosnas prodigadas por la corona (Lavalle, 1978, p. 51).

En 1567 se estableció el primer registro del término *criollo* aplicado a hijos de españoles nacidos en América (Lavalle, 1978); este apareció en una carta que el licenciado Lope García de Castro, Gobernador del Perú, escribiera al Consejo de Indias. Fechada el 2 de abril, la epístola indicó los peligros que entrañaban para la corona española las reivindicaciones de una nueva generación nacida en el Perú: «...esta tierra está llena de criollos que son estos que acá an nacido y como nunca an conocido al rrey (...) huelgan de oyr (...) algunos mal intencionados (...) [que] dizen: ¿Cómo sufrís que aviendo vuestros padres ganado esta tierra, ayan de quedar vuestros hijos perdidos pues en vosotros se acaban las dos vidas?» (Archivo General de Indias, Lima 92 [1567]; Lavalle, 1978, pp. 43–44). Con el nuevo sistema de encomiendas, los nietos de los conquistadores gozaron de un bienestar socioeconómico del que fueron privados tras la muerte de sus padres (Lavalle, 1978, p. 46). En 1619, el licenciado Juan Ortiz de Cervantes, abogado y procurador general del reino del Perú y de los encomenderos, señaló la miseria sufrida por esta tercera generación que vivía en suma pobreza sin tener un palmo de tierra o cosa alguna (Ortiz de Cervantes 1619, p. 15; Lavalle, 1978, p. 48). Desventura y nuevas condiciones demográficas alimentaron una disputa con los peninsulares, trifulca antes intermitente y continua a partir de entonces. Ciertamente, los criollos ya no tenían mucho que perder y los *indios* y mestizos no ofrecían en los centros urbanos la misma alteridad presentada décadas atrás: en Lima, por ejemplo, negros y mulatos los había sustituido como mayoría subalterna (Coello de la Rosa, 2008, p. 10).

En su lucha contra los peninsulares por cargos urbanos, los letrados criollos comenzaron a positivar su identidad utilizando tratados jurídico-administrativos, crónicas conventuales y hagiografías tradicionales. Estas últimas exaltaron las virtudes de jesuitas, dominicos y franciscanos limeños, a la vez que promocionaron los valores criollos de sus familias (Coello de la Rosa, 2008, pp. 12–17). Claro que, ya fuese en el Perú o en la Nueva España, los *criollajes* comportaban estrategias disímiles agenciadas por actores unidos y enfrentados por un interés común con identidades indefinidamente ambigua: como hijos o nietos de españoles, pertenecían a la *República de los españoles* pero eran americanos; como americanos, eran hermanos de *indios*, afroamericanos, mulatos y mestizos que habitaban esas mismas tierras, pero con los cuales no eran simbólicamente equiparados por la autoridad colonial (Mazzotti, 2000; Coello de la Rosa, 2008, p. 16).

Los disímiles criollajes comulgaron en el impulso obtenido desde el proyecto jesuita; tal es así que criollos letrados como Antonio de León Pinelo (1596–1660) se habían formado en colegios de la Compañía de Jesús (Coello de la Rosa, 2008, p. 12). Según Ricardo González, con el inicio del proceso de consolidación de la sociedad criolla surgió un nuevo sentido de identidad y una nueva tensión visibilizada mediante la inserción profesional de americanos egresados de colegios y universidades de influencia jesuítica (González, 2015, p. 9). A propósito de esto, González mencionó la ponderación hecha por el franciscano Buenaventura de Salinas en el año 1630 sobre los profesores y demás actores criollos de la Universidad de San Marcos. Recuerda las parafraseadas loas de Geoffrey Baker al papel misional de doctrineros músicos como Juan Pérez Bocanegra y Gregorio de Zuola (Baker, 2003, p. 195).

Además, es oportuno recordar el autoreconocimiento de Gaspar Vargas de Villarreal y Coruña, obispo de Santiago y Arequipa y arzobispo de La Plata, en la sensibilidad a las costumbres locales y el paisaje, así como su expreso orgullo al afirmar: «*nuestros reyes no tienen más dignos vasallos que los criollos*» (González, 2015, p. 10). El recelo español, que concluiría con la expulsión de 1767, es susceptible de ser dilucidado como respuesta al proyecto de la Compañía de Jesús y a sus caminos intermedios: la vía mestiza y la criolla. Mucho se ha discutido sobre el término *mestizo*, pero poco se ha hecho por identificar lo que reúne y separa *criollaje* y *mestizaje*. A grandes rasgos podría decirse que ambas corrientes son caminos intermedios entre la cultura hispánica y la indígena, pero mientras en la vía criolla prima la lógica europea bajo formas americanas, en la mestiza predomina la lógica indígena bajo formas europeas. De maneras disímiles, ambas vías han sido sumamente útiles al quehacer misional y, en particular, al proyecto jesuita. Como afirma González, el discurso ornamental nacido en las casas urbanas jesuítica fue «*formulación simbólica de esa voluntad integradora que la Compañía manifestó permanentemente hacia los indios, pero también hacia los criollos, encuadrada siempre en los marcos de la doctrina y tutelada por la estructura conceptual europea*» (González, 2015, p. 26). En esta relación estructura–ornamento, la primera ordenó al segundo pues a la estructura correspondió la estrategia, es decir: la lógica predominante, y el ornamento solo pudo ser allí una táctica. Solo en obras propiamente mestizas, como la de Guaman Poma de Ayala, el criterio se invirtió. Vía criolla y vía mestiza fueron dos caminos desplegados mayormente en el plano simbólico y, pese a hallar grandes conflictos interétnicos irresolutos, esto no las desprovino de creaciones notables. Al respecto, es necesaria una última cita a González: «*No debe sorprender que la noción de arte mestizo surja en un contexto de revaloración nacionalista del indigenismo como herramienta de una integración nominal capaz de crear la ilusión de una base social uniforme y de un fundamento histórico para la construcción moderna de las repúblicas oligárquico–burguesas: la idealidad se había vuelto máscara*» (González, 2015, p. 12). No en vano Rojas estimó en el *Código Zuola* la presencia de valiosos motivos para la construcción de su utópica *Eurindia*. Para mayor claridad puede afirmarse que tanto lo *criollo* como lo *mestizo* extrapolan lógicas endógenas en formas exógenas: el *criollaje* toma la lógica europea y la traduce bajo formas afines a lo americano y el *mestizaje* ase la lógica indígena y la traslada a formas vinculadas a lo europeo. A diferencia de estas, *criollismo* e *indigenismo* son exacerbaciones simbólicas desprovistas de la materialidad de los creadores, silenciados en su contexto. En otras palabras, *criollismo* e *indigenismo* son el resultado de usos y apropiaciones promovidos por sectores dominantes en el marco del surgimiento del Estado–Nación moderno, mientras que *criollaje* y *mestizaje* cuentan con genealogías más extensas y ricas. Estas se vinculan a actores interétnicos históricamente negados e incluidos silenciosamente en esa «*comunidad política imaginada*» que es la Nación (Anderson, 1993, p. 23).

Los apartados siguientes ahondan en cómo la vía criolla se manifiesta en el *Código Zuola* a través de tres supuestos sustentados en fragmentos del texto. El primer supuesto es la *asimilación de rasgos culturales correspondientes a etnias americanas desde lógicas europeas* y se sostiene en un *Memento mori* con un Suri, en el cual, pese a la inclusión del símbolo andino, la lógica temporal es afín a la cognición europea. Se suman la transcripción en castellano de un poema mudado a lenguas andinas sin observación alguna sobre el registro y modalidad de traducción y la actitud desaprensiva sobre la sacralidad de deidades como *Inti* al momento de esclarecer la expresión *Jugarse el sol* vinculada a la apuesta del conquistador Mancio Sierra de Leguizamón.

Una ilustración figura a la naturaleza como *edénico valle de lágrimas*, seductor e hiriente, *imagen degradada del paraíso* y contexto del ser humano *imago Dei*. El segundo supuesto es la conversión de valores negativos atribuidos a los criollos —como el vicio y cerrazón— en valores positivos —como la jovialidad y la constancia— afines a una intelectualidad curiosa y algo asistemática. Se sustenta en un cancionero popular español anónimo comúnmente interpretado por voz y guitarra barroca. También en una hagiografía germanesca titulada *Jácaras a Nuestro Padre San Francisco*, género poético exitoso durante la segunda mitad del siglo XVII y denostado a partir del XVIII por su mezcla entre lo sagrado y lo burlesco (Alonso Veloso, 2016). Se suma la enunciación de Santa María como divina mundanidad asociada a metáforas sacras y profanas de tipo carnavalescas. Finalmente, se apunta el asombro secular de Zuola por los nacimientos extraños que lo llevan a transgredir el criterio de utilidad inquisitorial. El tercer y último supuesto es el reconocimiento del criollo como sujeto inestable en su relación con los demás actores coloniales del Perú. Se vale de la burla al reclamo de los señores andinos sobre sus tierras a través del casi anagrama *Inga-la-terra*, del elogio a la valentía de una mujer que atentó contra el orden colonial y de las alegrías y amargas por las disputas con Francia en América.

## 2. LA ASIMILACIÓN DE RASGOS CULTURALES AMERICANOS DESDE LÓGICAS EUROPEAS

En su primera ilustración, Zuola reunió una calavera, un hueso y un *suri* (ñandú/Rheidae) dentro de un círculo numerado del 1 al 12 —imagen 1—. Calavera y hueso indicaron la muerte; el *suri*, reteniendo una esfera en su pata alzada como quien sostiene algo frágil a punto de caer, simbolizó la providencia y la generosidad de la tierra. Si bien se asemeja notablemente a la grulla heráldica sosteniendo la piedra de la vigilancia presente, por ejemplo, en el blasón Güells, el ave de Zuola es más fornida y no posee el típico copete. El círculo numérico destacó el movimiento de retorno del ciclo vital; en su borde externo la palabra «*terra*» fue repetida sobre los dígitos de la sucesión. Arriba de la composición pudo leerse «*Memento mori*», expresión latina traducida como «*Recuerda que morirás*»; ella destacó la frugalidad del tiempo y fue acompañada por una calavera. La representación del fraile rezó: «*Tu principio, y fin, es tierra, / aquí, y allí, tierra eres, / y lo serás, donde fueres*» (Zuola, 1709, f. 2). Estos versos denotan cierta circularidad, pero el *Memento mori* se asocia a la cognición temporal europea lineal y caduca. En tal sentido, puede emparentarse al «*Sed fugit interea, fugir irreparabile tempus*» de Virgilio («*Pero huye entre tanto, huye irreparablemente el tiempo*») y al «*Si tempus fugit, carpe diem*» de Horacio («*Si el tiempo vuela, aprovecha el momento*»). Esto fundamenta el carácter jovial del fraile expresado luego, pues recuerda que la natura humana es finita: su tiempo es solo un suspiro.



cristiana pues recuerda la interpretación del tránsito vital en este mundo como mera preparación para una vida eterna celeste o infernal. Así, en el ordenado mundo de fray Gregorio, hubo antes y después, pasado y presente, principio y fin unidos en la mente humana. Aislada del cuerpo común, concupiscente y anónimo, pudo aceptar con gratitud los pequeños goces, pero su religación con el *todo* la buscó en el retorno al paraíso perdido tras el fin de los tiempos.

A propósito de ello, el miércoles 31 de marzo de 1683 Zuola rubricó en su manuscrito un fenómeno extraño que tuvo lugar entre las siete y las ocho de la noche: «...aviendo llegado la luna a tener cinco días y ocho horas de edad desde el último punto de su conjunción, se vieron en el cielo repetidamente, con espanto universal de los vivientes, las horrendas señales, qui están señaladas; Dios nos mire con ojos de piedad» (Zuola, 1709, f. 12). Los dibujos que acompañan lo escrito muestran unas lenguas etéreas adornadas con desfallecientes estrellas. En el primero de ellos se entreveró la siguiente indicación de un lado a otro del dibujo: «Estas son las segundas señales que se vieron consecutivamente dentro del termino de Vna Ave Maria» (Zuola, 1709: f. 12). El fraile también se tomó el trabajo de transcribir una enumeración de *Las señales que ha de preceder antes del día del Juicio* en el envés del folio 7 (Zuola, 1709, f. 7). Como contrapunto, en el pasaje del mito cristiano y su voluntad divina a la razón proto-científica, fray Gregorio transcribió tablas para la pronosticación de los sucesos astronómicos y de las enfermedades (Zuola, 1709, f. 207) y registró cataclismos extraordinarios sin mencionar a dios. Gracias a las memorias del franciscano se sabe, por ejemplo, que el lunes 20 de octubre de 1689 a las 4.30 am y a las 6 am tuvieron lugar dos grandes terremotos en la ciudad Lima; fueron los más notables de su tipo hasta la muerte de Zuola y se llevaron la vida de mil cuatrocientas dieciséis personas (Zuola, 1709, f. 496). También informó que el primero de mayo de 1699 aconteció la nevada más grande desde el arribo español al Perú y por ella murieron muchos animales y cayeron muchas edificaciones. Una helada acaecida tras la nieve extendió por muchos días las consecuencias de un evento que, a criterio de fray Gregorio, «exedió el orden natural» (Zuola, 1709, f. 477).

En el folio 136 se halla la ilustración del *Nuevo mundo* realizada tras asentar melodía y letra de la obra *Hijos de Eva tributario* —imagen 2—. Allí, reposando sobre rocas o diminutas montañas, descansa el peregrino. Escudriña un corte que sangra en su pierna izquierda, remitiendo a San Roque, patrono de los animales, enfermos y abandonados, y su llaga por peste negra, símbolo de su amor y sacrificio piadoso. Vestido a la usanza renacentista, luce jubón, capa, gregüescos, calzas y sandalias. Ha dejado a un lado el sombrero y el bordón del que cuelga una calabaza. Mientras esta sirve de cantimplora, el bastón lo ayuda ante un camino agreste y oficia cual defectuoso amparo contra animales salvajes semejantes al diminuto felino que lo ha herido. La fauna se completa con un elegante pavo real —emblemático de Cristo y símbolo de resurrección asociado a una sangre curadora de llagas (Charbonneau-Lassay, 1997, pp. 618–619)—, dos pájaros cual oraciones de los santos elevándose (Charbonneau-Lassay, 1997, p. 519), un primate, un jabalí, cinco peces, once palmípedos y nueve cuadrúpedos similares a equinos, bovinos, caprinos y camélidos. La tríada floral destaca por la singularidad de su forma y por su tamaño generoso. A los pies del misionero, un galeón español es tripulado por un navegante en hinojos junto a dos banderines y siete remeros protegidos por San Roque. La embarcación posee una vela desplegada, dos izadas, siete cañones y una bandera con la cruz de la Orden de San Juan. Sobre el margen, una segunda embarcación deja ver a otros dos marinos (Zuola, 1709, f. 136). El paisaje connota, mediante su fauna y flora exóticas, el paraíso celestial (Schenone, 2008, p. 32) y, a través de la evocación del dolor humano, la condena transferida a la humanidad por Eva. De esta manera, América es el mundanal paraíso que produce en los europeos las más afiebradas fantasías y el amargo recordatorio de que el edén prometido está siempre más allá del mundo penitente. Lo figurado no es solo la natura americana como *edénico valle de lágrimas* seductor e hiriente, sino también imagen degradada del paraíso celeste, contexto del alicaído *imago Dei*, torpe copia de lo divino. Eva, quien ocasionó el mítico destierro con el pecado original, no queda fuera de los misceláneos registros del fraile y es nombrada en la transcripción de la obra a tres voces *Hijos de Eva tributarios*, única composición conocida del organista de la catedral cuzqueña Tomás de Herrera (Godoy y Brogini, 2010, p. 46). Su letra reza: «*Hijos de Eva tributarios, / al mal que causó alevosa, / de*

*tanto bien desterrados, / n<sup>ra</sup> miseria os invoca. // E as<sup>a</sup> penosa pues sois / quien nuestras causa aboga / en vuestros ojos los nuestros / misericordias conoscan. // si la piedad tanto os debe / y la clemencia os adora, / de piedad y de clemencia, / gose el mundo tanta gloria.»* (Zuola, 1709, f. 136). Así se canta la desmesurada actitud de la primera mujer al comer el fruto del árbol prohibido y su consecuente invocación de las miserias humanas. Se desea que, por el bien de la humanidad, hijos y nietos conozcan la misericordia de un dios compasivo.

Gregorio de Zuola fue un hombre letrado cuya indudable bibliofilia dio cita a voces diversas en tierras sin letras. Así, la cultura letrada y la asimilación desde lógicas europeas de aquellos rasgos culturales afines a las etnias americanas también se manifestó en el registro en castellano de un poema traducido en coya [sic] el 1 de diciembre de 1683: la «*Cansi<sup>o</sup>nejaS[an] Gerón[im]<sup>o</sup>*» (Zuola, 1709, fs. 311–317). De notable extensión, la obra corresponde a la Canción Real a San Jerónimo en Siria de Adrián del Prado (1616), un pliego de ocho hojas editado en Granada por Martín Fernández y compilado por fray Gerónimo de la Madre de Dios en su Ramillete de divinas flores para el desengaño de la vida humana (1629). Tras su primera publicación en Amberes, la selección fue reimpressa en Sevilla por Pedro Gómez de Pastrana en 1637 y por Juan Izquierdo Malo en 1669, obteniendo una generosa difusión avivada por copias manuscritas, misceláneas poéticas y transcripciones personales como la incluida en el código. El fraile no apuntó pasajes de esta ni incluyó observación alguna sobre la lengua de la traducción y el modo en que fue realizada, sino que se limitó a anotar: «*Trasládose esta casión [sic] en coya. Año de 1683 en Primero de disiembre*» (Zuola, 1709, f. 317).

El descuido de Zuola es más patente al momento de registrar el por qué de la expresión «Jugarse el sol» vinculada a la apuesta hecha por el conquistador Mancio Sierra de Leguizamón. Fray Gregorio narró, citando a Antonio de la Calancha, la ocasión en la que el capitán *Sierra de Leguisamo* [sic] apostó en una noche el sol de oro que había tomado del templo cuzqueño. Según lo expresado, la pérdida de este objeto sagrado dio origen a la popular expresión «Se juega el sol antes de que salga» utilizada cuando se quiere ponderar el arrojito de un jugador (Calancha, 1639, p. 98) (Zuola, 1709, f. 420). La desaprensión hacia la sacralidad del objeto mencionado contrasta con el modo de proceder mestizo cristianizado de nativos como Guaman Poma al mencionar cuestiones semejantes.

### 3. CONVERSIÓN DE VALORES: DEL VICIO Y LA CERRAZÓN A LA JOVIALIDAD Y LA CONSTANCIA

A los ojos del presente, Gregorio de Zuola no fue un fraile arquetípico; hasta podría bautizárselo *monje jovial* por mostrarse más ocupado en asuntos mundanos que celestiales. No solo dispuso buena parte de su tiempo a temas pseudo y proto-científicos, sino que en su código apuntó líricas cual indefinida fuente de placer en temas píos y licenciosos. Zuola transcribió en su código numerosos poemas siendo muchos de ellos letras de canciones para voz y guitarra barroca. Este instrumento era popular por la economía de su fabricación, contrastante con los de teclado y, a la vez, afín a la polifonía sacra en virtud de su carácter armónico. Asimismo, el registro de la melodía en pentagrama reafirmó la procedencia culta de Zuola, que reservó el formato analógico de la tablatura a acordes o *cifras*. El reaseguro de la memoria armónica a través del cifrado incluyó una sistematización de origen popular vinculada al *estilo rasgueado*. Posiblemente, en sus orígenes estas obras fueron composiciones polifónicas que circularon por la Iberia hasta llegar a dominios americanos; allí, tras mutaciones propias de la transmisión oral, fueron registradas nuevamente por fray Gregorio. Sin embargo, así como su transcripción no implicó que la circulación y la alteración oral cesase (Illari, 2000, p. 77), tampoco indicó que el fraile las viese cual obras acabadas. Por el contrario, probablemente las florituras de los trazos escritos se correspondiesen con abundantes glosas musicales en interpretaciones siempre distintas. La injerencia de la oralidad en la música barroca es aún mayor si se considera que la grafía se complementó con patrones mentales no escritos. Más aún, lo figurado por Zuola en el pentagrama es la melodía de cada obra mientras que la armonía quedó a merced de la escala subyacente. Asimismo, la escala estaba en la memoria de quien leía lo registrado: «el que lee lleva en la mente los intervalos de la escala invisible que aprendió cuando se la cantó su maestro» (Vega, 1962, p. 60). ¿Pero cómo se aprendía la armonía? ¿Cómo

se transmitieron oralmente los acordes y sus inversiones? El fraile guió la respuesta a esta inquietud en su folio 346, donde, bajo el título de *Cifra*, escribió:

<i>Prima 1. Basio alto</i>	_____	1
<i>Tendido</i>	_____	2
<i>Bacas</i>	_____	3
<i>Puente</i>	_____	4
<i>Fisbe</i>	_____	5
<i>Bemol</i>	_____	6
<i>Bemolillo</i>	_____	7
<i>Patilla</i>	_____	p. 8
<i>Cruzado</i>	_____	+9
<i>Cruzadillo</i>	_____	≠10
<i>Guzmanillo</i>	_____	g. 11
<i>Cangrejo</i>	_____	X. 12
<i>Rebajas</i>	_____	R. 13

Luego, en el folio 369 —imagen 3— los acordes fueron presentados en una tablatura de cinco órdenes correspondientes a una guitarra barroca y coronados con una letra del popular *Alfabeto musical italiano*, más conocido como *Abecedario* en España. Este fue atribuido a Girolamo Montesardo conforme a las reseñas incluidas en su *Nuovainvenzione d'intavolatura* de 1606. Algunas letras fueron acompañadas en su parte superior por un número que las emparenta con la *Cifra* anotada, de modo que la letra *..*, por ejemplo, quedó asociada al número 3, correspondiente a *Bacas*. La procedencia de estos nombres se remonta a la *Guitarra española y bandola*, publicación de 1626 en la que Joan Carles Amat codificó por primera vez de forma escrita las posturas de la mano izquierda con las que se formaban los acordes utilizados en el estilo rasgueado. El sistema de Amat, popularizado luego como *alfabeto catalán*, estableció doce acordes mayores o *puntos naturales* y doce menores o *bemolados* ubicado sobre una nota de la escala cromática con un número asignado. Amat ordenó y sistematizó, no inventó una técnica de *puntos* o *acuerdos*, sino que esta llevaba tiempo practicándose al margen de la polifonía oficial y lo reconoció con estas palabras: «*Llámanse estos puntos de muchas maneras, como es cruzado mayor y cruzado menor, vacas altas y vacas baxas, puente y de otras infinitas maneras, que los músicos unos y otros les han puesto nombres diferentes, pero yo aquí no los llamaré sino primero, segundo, tercero y cuarto, y estos o naturales, o bemolados*» (Amat, 1761, p. 4).



IMAGEN 3.  
Alfabeto armónico  
(Zuola, 1709: f. 369).

No hallando fuente escrita que verse sobre tales denominaciones tradicionales, se analizó la correspondencia con el *Alfabeto italiano* disponiendo el carácter de sus primeros doce acordes en una primera columna seguido de una segunda con el nombre oficial y una tercera con el epíteto popular (tabla 1). Como se ve, dejando de lado la cruz inicial, entre las primeras nueve están los acordes más utilizados para el acompañamiento de melodías populares. Dichos acordes fueron dispuestos en tablatura e ilustrados en la primera parte de la *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* de Gaspar Sanz, tratado de 1674 cuya concisa completitud y claridad le valió un gran éxito.

TABLA 1.  
Abecedario de Montesardo nombre oficial y popular del acorde

ABC Montesardo	Nombre oficial	Epíteto popular
+	Mi menor	Bemolillo
A	Sol mayor	Prima o Bastón alto
B	Do mayor	Tendido
C	Re mayor	Cruzado
D	La menor	Bemol
E	Re menor	Tisbe
F	Mi mayor	Cruzadillo
G	Fa mayor	Bacas
H	Si bemol mayor	Puente
I	La mayor	Patilla
R	Si mayor	Rebajas
X	Si menor	Cangrejo

Elaboración propia.

Para ilustrar la mezcla entre lo culto y lo popular presente en el *códice Zuola*, se expone un fragmento de la lírica de *Marisapalos* que, junto a la piadosa tradición, guarda la picardía de lo profano: «*Procurando de su garabato / hurtar las pechugas con salto felis / respondió Marisapalos sape / llevando sus voces cariños de mis. // Mas oyendo ruydo en las hojas / de las herraduras de sierto rosin / el Adonis se puso en buyda / temiendo las garras de algun jabali. // Y era el cura que al soto bajaba / y si poco antes aportara allí / como sabe gramatica el cura / pudiera cogerlos en un mal latin*» (Zuola, 1709, f. 356). Con dobles sentidos y con variaciones propias de la tradición oral, la letra refiere a una bella joven que se dejó seguir por su enamorado y, hallándose próximos a la efervescencia íntima, él huyó creyendo oír entre la hierba a un animal feroz. Se trataba del cura, tío de la joven, que sin sospecharlo había estado pronto a encontrarlos en un «mal latín». Como con cada obra, fray Gregorio registró en el pentagrama en clave de Do la melodía seguida de la letra —imagen 4—; esta línea melódica no es la más difundida sino una difícil de rememorar.<sup>[2]</sup>



IMAGEN 4.  
Marisapalos  
(Zuola, 1709: f. 356)

De registro ausente, el popular acompañamiento fue consultado en la exposición apuntada por Gaspar Sanz en su *Instrucción* (1674):

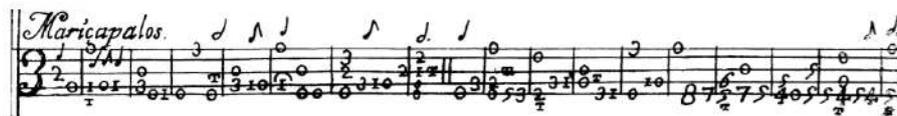


IMAGEN 5.  
Maricapalos  
(Sanz, 1674)

Desde la armonía moderna se cifraría esta cita de la siguiente manera: La m–Sol–Do–Sol–La m–Sol6–Fa7–Mi–La–Re–Sol–Do–La m–Re m–Re m–Sol–Mi–Mi7–La m. En síntesis, los acordes son ocho de los doce cuyo epíteto popular fue anotado por Zuola (tabla 2).

TABLA 2.  
Abecedario de Montesardo nombre oficial y popular del acorde

ABC Montesardo	Nombre oficial	Epíteto popular
+	Mi menor	Bemolillo
A	Sol mayor	<i>Prima o Bastón alto</i>
B	Do mayor	<i>Tendido</i>
C	Re mayor	<i>Cruzado</i>
D	La menor	<i>Bemol</i>
E	Re menor	<i>Tisbe</i>
F	Mi mayor	<i>Cruzadillo</i>
G	Fa mayor	<i>Bacas</i>
H	Si bemol mayor	Puente
I	La mayor	<i>Patilla</i>
R	Si mayor	Rebajas
X	Si menor	Cangrejo

Elaboración propia

La disposición de estos ocho acordes en primera posición fue reforzada dentro de la obra de Sanz con la ilustración de la mano sobre el diapasón de la guitarra barroca (Sanz, 1674, p. 11). En su carácter icónico, la imagen 6 reafirma lo indicado por las tablaturas de Zuola.

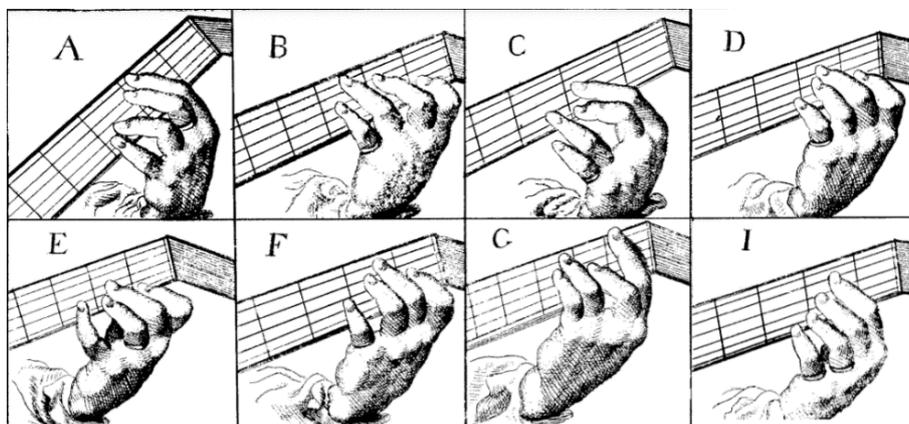


IMAGEN 6.  
Iconografía de la mano al formar los acordes. El dedo con anillo está en el aire  
(Sanz, 1674, f. 11)

Para mayor claridad se expone un fragmento ejemplificador de la exposición de la *Mariçapalos* según Sanz, seguida de las cifras utilizadas por él en el centro y por Zuola a los lados —imagen 7—.

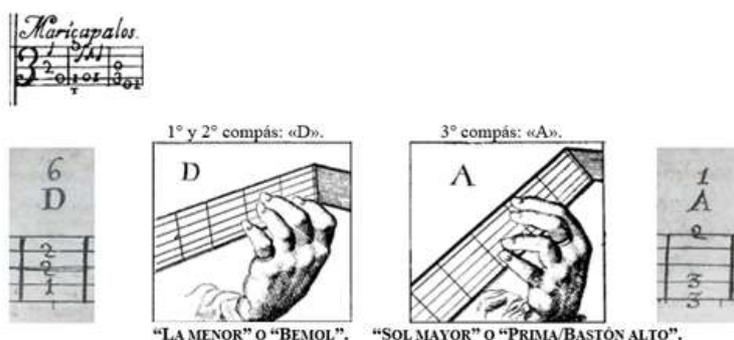


IMAGEN 7.

Comparativa entre la tablatura de Sanz y Zuola y la iconografía del primero.

Elaboración propia

La selección muestra la correspondencia entre los signos indiciales del comienzo de la tablatura y los signos icónicos de la mano en el diapason según Gaspar Sanz. Los dos pares de imágenes con letra capital prueban que se trata del mismo alfabeto musical. Finalmente, en su conjunto, lo expuesto sobre la *Marisapalos* de Zuola da cuenta de la función recordatoria de sus registros, realizados a título personal y desprovistos tanto de la precisión como de la completitud propias de lo técnico-científico. En otras palabras, sus anotaciones son el fruto de una intelectualidad curiosa y algo asistemática, pues, si bien recurre a sistemas como la notación musical moderna, no registra las obras de forma completa y metódica, sino práctica y escueta, y no por falta de papel. Esto respalda las apreciaciones realizadas por Illari sobre la transmisión oral y memorial de estas canciones y da cuenta de la notable improvisación que debió ejercer el intérprete musical. Así, de la visión del criollo como guitarrero vicioso y necio se pasa a la de un sujeto de gran plasticidad en su inteligencia musical. Esta ductilidad ética y estética del intelecto se vio alimentada por un ambiente en el que participaban distintos *otros*: indios, mestizos, españoles, mulatos, afroamericanos y zambos.

Más allá de estas canciones, quizás el más cabal ejemplo de la sacra profanidad del fraile sea su registro de unas «*Xácaras a N[uestro]. P[adre]. s[an]. Fran[cis]o*» de autor no identificado; en este caso, la causa del frenesí no es tanto la letra como el género. El *Diccionario de Autoridades* define a la *Xácara* o *jácara* como composición poética con lenguaje romance que refiere a un suceso particular o extraño y suele ser cantada por los *xagues* o rufianes de la Germania. Por extensión, se la vincula al ritmo musical y dancístico, a su instrumentación tañida en guitarra, a la multitud de mozuelos y gente alegre que, pernoctando, la interpreta en las calles, a las molestias y enfados que esto genera y, por último, a las supuestas mentiras o patrañas referidas (RAE, 1726–VI). Quizás por la asidua utilización quevediana, el género acabó siendo una pieza dramática complementaria de la función teatral (Pedraza Giménez, 2005, p. 1). Particularmente, las dedicadas a santos pertenecen al subgénero *hagiografía germanesca . rufianesca*, una modalidad que tuvo gran éxito alrededor de 1650 al punto de ser ejercitada por poetas como Jerónimo de Cáncer y Velasco, Antonio de Solís y Rivedeneyra, José Pérez de Montoro y Sor Juana Inés de la Cruz. A la inversa de la *contrafacta*, utilizada por los luteranos cual divinización desde lo marginal, la *hagiografía germanesca* degrada lo divino al presentar episodios de la vida de los santos otorgándoles modos propios de rufianes. Fueron dedicadas especialmente a santos como Francisco y Agustín, cuya vida era licenciosa antes de su conversión cristiana.

Este paradójico elogio de los santos supo mezclar lo sagrado y lo burlón siguiendo convenciones típicas de la poesía matonesca —como moldes estróficos, romance, temática delictiva y léxico de las germanías— para pasar a ser denostado mayoritariamente desde el 1700 (Alonso Veloso, 2016, pp. 1–9). A propósito de un juicio negativo sobre una parte de la poesía de Antonio de Solís y Rivedeneyra que se hacía extensivo a la lírica del 1600, Juan Bautista Madramany y Carbonell dijo: «Bastará para prueba del abuso que hicieron nuestros poetas (...) las poesías líricas de don Antonio Solís (...). A excepción de sus sonetos (...)

en las demás composiciones no sólo adaptó el estrafalario estilo de lo burlesco en lo sagrado (...) sino que también empleó el tiempo en pequeñas poesías a asuntos fútiles y extravagantes» (Alonso Veloso, 2016, p. 7). Más allá de la ocupación en temas triviales y extraños de los que también participó Zuola, analícese la condena de Madramany al supuesto carácter blasfematorio ejemplificado con un romance *Al Santo Christo de la fe*, una letrilla *Al Santísimo Sacramento* y dos jácaras a san Agustín y a san Francisco que se negaba a transcribir pues «sólo el pensamiento de jácara a estos santos ofrece la idea más ridícula de sus composiciones» (Alonso Veloso, 2016, p. 7). Aferrado a los grandes autores de las Letras hispanas, Zuola ensalzó con sus transcripciones una lírica que el ilustrado fray Benito Jerónimo Feijóo hubiese rechazado junto al resto de las cantinelas a lo divino por considerar que allí toda gracia «consiste en equívocos bajos, metáforas triviales, retruécanos pueriles» (Feijoo y Montenegro, 1765–XIV, pp. 310–313) (Alonso Veloso, 2016, p. 3).

Resta apreciar la enunciación de María como divina mundanidad. Directa e indirectamente, María fue mencionada por Zuola con recurrente evocación de la templanza desde una estrofa de *En gozos*, obra de procedencia desconocida de la que aquí se transcriben dos estrofas: «*María en verse Madre / del mas terso jasmín / que a ser purificada / ayrosa vio venir / aquel viril anziano / lleno de gosos mil. (...) Callar, sufrir, pasar, tener paciencia, / aue el oficio del tiempo es la mudança / y en el cuerdo ofendido la prudencia / auando el poder no llega a la vengança, / que agravios que no tienen resistencia / su propia medicina es la templança / y si con aquesto escuerdo, y virtuoso, / Vendra a alcansar, lo mas dificultoso*» (Zuola, 1709, f. 367). El texto relata la fantástica experiencia de quien siente placer al concebir a Jesús fruto del accionar de una carnavalesca personificación: el *anciano viril*, de ambigüedad semejante a la *anciana embarazada* estudiada por Bajtin como emblemática figuración de la muerte y del nacimiento, o mejor aún: de aquello que al morir da vida. Esta grotesca combinación de decrepitud y nueva vida es clara sentencia de que no hay nada perfecto ni completo (Bajtin, 2003, pp. 22–23). También es imperfecto e incompleto dios padre, solícito de una mortal para concebir a su único hijo. Por mucho que el poeta se esmeró en negar el celo aclarando la ausencia de un *fero jabalí* y destacando la purificación de María, la alegórica parodia de la concepción de Jesús reúne lo sacro y lo profano. Zuola insistió en la anteúltima estrofa iniciada con el verso «*Callar, sufrir, passar, tener paciencia...*». Esta fue escrita cuarenta y cinco folios antes de la transcripción completa del poema, acompañada por el epíteto «*María madre de Dios*» y adornada con rizos y una pareja de aves edénicas (Zuola, 1709, f. 322). También se encontró este fragmento al comienzo del manuscrito, bajo las supuestas *Proposiciones del Rey de Ynglaterra* con las que el monarca aborrecía todo culto sacro no inglés, del cristianismo romano al protestantismo de Lutero y Calvino (Zuola, 1709, f. 3). Zuola se coloreó de irreverencia carnavalesca y acriollada por la música inmortalizada en su códice. De acuerdo con la afirmación de Guaman Poma, criollos y criollas eran vistos como «*muy haraganes y jugadores y ladrones, que no hacen otra cosa sino de borrachaer y holgar, tañer y cantar; no se acuerdan de Dios, ni del rey, ni de ningún servicio, ni bien ni mal de ellos, no tiene humildad, ni caridad, doctrina...*» (Guaman Poma, 2005, p. 703). Ambiguo, fray Gregorio reunió doctrina y caridad cristiana al canto acompañado por la guitarra barroca y los poemas populares.

#### 4. EL CRIOLLO COMO OTRO ENTRE LOS OTROS Y SU CARÁCTER INESTABLE

Tal como se adelantó, el tercer y último supuesto que manifiesta la vía criolla adoptada en el *Códice Zuola* reconoce al criollo como sujeto inestable en relación a los demás actores coloniales del Perú. Ciertamente, la plasticidad criolla se dio gracias a su relación constante con distintas formas de la otredad, pero los grandes conflictos interétnicos que llevaron a la segregación de estos actores con identidades alternativas a la dominante, guiaron a la vía criolla por un camino sin salida en su ejercicio de una perspectiva colonial. El aislamiento material se correspondió con un solapamiento simbólico de lo diverso incluido para autodefinirse y diferenciarse de la identidad peninsular. Como se dijo, los criollos se preocuparon más por salvaguardar sus derechos como herederos de la casta conquistadora que por luchar contra los abusos de autoridades

virreinales sobre los diversos sujetos subalternos. Reclamos afines a las arbitrariedades coloniales se hicieron presentes, sin embargo, en relación con las identidades indias y mestizas, el carácter criollo inestable fue puesto de manifiesto por el fraile con la cita de una burla al reclamo de los señores andinos sobre sus tierras. Mientras Guaman Poma de Ayala instó al rey Felipe III a restituir a sus propietarios legítimos y naturales tierras, corrales y pasturas vendidas en nombre de la Corona (Guaman Poma, 2005, p. 417), fray Gregorio transcribió un juego de palabras burlesco basado en un supuesto pronóstico hallado en el Templo del Sol:

*Es para reir lo que dize, Qualtero Raleg, y alega testigos Españoles, que se hallo en el tempo del sol en el Cuzco, un pronostico, que dezia, que los Reyes de Inglaterra, avian de restituir en su Reyno a estos Indios, sacándolos de servidumbre y bolviendolos a su Imperio.*

*Debio de sonarlo, a pronostico su desseo; debio de usar de la figura, anagrama, que partiendo syllabas, y trocando razones, haze diferentes sentidos el bocablo.*

*Inga laterra, dividida la palabra, dira Inga, y luego dira la tierra; y de aqui debio de fomar el pronostico Diciendo, la tierra del Inga, sera de Inga la tierra con esta irrision se hace burla de Qualtero. Calancha fol. 115. (Zuola, 1709, f. 20).*

El fragmento pertenece a la *Coronica [sic] moralizada de la provincia del Peru del orden de San Agustin*, publicada en Barcelona en el año 1631 por el fraile agustino Antonio de la Calancha y reeditada en Lima en 1653. El mencionado Qualtero Raleg, al que el cronista de Charcas atribuyó la sorna del anagrama *Inga-la-terra* y la restitución de dominios, no es otro que el corsario y escritor inglés Walter Raleigh hijo, quien popularizara el tabaco en Europa. Tras su expedición en busca de la mítica ciudad aurífera americana, Raleigh publicó en 1595 su obra intitulada *El Descubrimiento del vasto, rico y hermoso imperio de las Guayanas con un relato de la poderosa y dorada ciudad de Manoa (que los españoles llaman El Dorado) y de las provincias de Emeria, Arrómala, Amapaiay otros países y ríos limítrofes* (Ramos, 1973). Si bien la secularidad caracterizó tanto a Guaman Poma como a Zuola, la desaprensión del último en relación al hurto del sol de oro asociado a *Inti* y a la restitución de tierras reclamadas por los nativos excede la cuestión religiosa andina alcanzando su risa el cariz de aquello que se juzga ingenuo. Al trasladar a su códice la paráfrasis de Raleigh, fray Gregorio participó de un juicio extendido entre los criollos: el de creer ingenua las miradas indígenas y mestizas. Más allá de ello, el mismo carácter criollo inestable se evidenció en relación a la identidad hispana y fue expresado por Zuola a través del elogio a la valentía de una mujer que atentó contra el orden colonial. El evento llama la atención entre los apuntes del franciscano junto a los endeble vínculos criollos: «*Miércoles 24 de Abril año de 1675 a la una del dia Dio puerta franca a todos los presos de la carsel; de la Ciu<sup>d</sup> del Cuzco; Una muger con el mayor <sup>valor</sup> que se a vito en nuestro tiempos; con un carnisero hiso gran Vateria hirió de muerte a los porteros, al alcaide por poco le rebento el Coto, de Vna herida, y animo valerosam<sup>te</sup> a todos los presos, de tal suerte que despoblaron la carcel*» (Zuola, 1709, f. 454).

Si la liberación de presos es poco menos que festejada por Zuola, posiblemente se deba a las múltiples injusticias cometidas por el régimen colonial. Estas también fueron responsabilidad de reyes y virreyes, pues, como señaló Zuola: «*Ninguna ley tiene estima quando no la esfuerza el Rey, que es como muerta la ley quando su Rey no la anima*» (Zuola, 1709, f. 475). La equiparación de la vigilia para el buen gobierno con la asiduidad para la virtud es obra del Reverendo Padre Andrés Mendo de la Compañía de Jesús, Calificador del Consejo de la Inquisición Suprema, Lector de Teología y de Sagrada Escritura en Salamanca. La cita, tomada del libro *Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos y morales* publicado por primera vez en el año 1657, expresó las disidencias que el franciscano compartía con los jesuitas y con el mismísimo Guaman Poma. Este último no fue el único en imputar a los peninsulares el ejercicio de la mala educación en América. Fray Gregorio también transcribió un fragmento de Calancha en el cual atribuyó a Francisco Pizarro tres cuestiones abominadas por el venerable Beda: «*Saber y no enseñar, enseñar y no obrar, ignorar y no preguntar*» (Zuola, 1709, f. 472). Seguidamente, Zuola copió un pasaje en el que el cronista de Charcas daba cita al mencionado testamento del capitán Mancio Sierra de Leguizamón y su advertencia a la Corona sobre la situación en el Perú antes del gobierno español. Sierra de Leguizamón sostenía ya no ser parte de esos atropellos, suplicaba el perdón divino y pedía a Felipe II que remediase semejante daño: tras el

decadente ejemplo dado por los españoles, los peruanos habían pasado «*de no hacer cosa mala a hacer pocas buenas*» (Calancha, 1639, pp. 99–100) (Zuola, 1709, f. 422).

Asimismo, la inestabilidad criolla frente a *otros lejanos* (Leach, 1967) con los que compartía el espíritu de conquista fue sobredicha en anotaciones vinculadas a disputas bélicas con otros países europeos sobre territorio americano. El dominio de la fe cristiana fue una preocupación del franciscano, quien reseñó numerosos acontecimientos históricos como el *doloroso* [*sic*] triunfo del rey de Francia en la ciudad de Cartagena el 4 de mayo de 1697 (Zuola, 1709, f. 150). En relación a este último, poco después escribió lo divulgado por el chasqui del 21 de octubre de aquel año acerca de una felicísima nueva: en Cartagena *el diablo .sic*] se había llevado a cuatro mil franceses con la peste y la armada española había degollado al resto restituyendo lo robado en templos y casas (Zuola, 1709, f. 121).

Finalmente, por su pertenencia a una minoría con acceso a la cultura docta alimentada por la academia y el seminario religioso, Zuola brindó buena parte de su tiempo a temas proto-científicos con asombro secular ante lo que acontece. En su tratamiento de literatura pseudocientífica dedicada a remedios medicinales, secretos naturales y astrología judiciaria, Zuola intentó aferrarse a Aristóteles, Galeno, Avicena y Guido D'Arezzo, así como a divulgadores científicos afines a las santas autoridades. Sin embargo, a menudo los asuntos que llamaron su atención resultaron poco útiles a la vida diocesana quebrantando el *criterio de utilidad* inquisitorial, por el que se entendía que no era necesario leer curiosidades frívolas e inútiles (Pardo Tomás, 2003, pp. 7–8). Un franco ejemplo de ello fue el desvelo de fray Gregorio por los *monstruos* [*sic*] humanos ilustrados en tres folios de su códice. En el primero de ellos puede verse un detalle de la ilustración y la transcripción de tres notas manuscritas que rezan:

«*En 19 de Marzo abrieron el Vientre de vna Yndia ya después de Muerta y sacaron el feto y alcanso al Santo Baptismo siendo Presidente el Pe Pr Fr. Grego de Zuola. Año 1685*». «*En Bisando, ciud muy nombrada, año de 590 nacio Vn niño con quatro pies; otro con dos cabezas y otro sin ojos*». «*En 5 de Abril de 1685 se vio en el pueblo de Vrquillo esta figura en un aborto que sucedió a vna Yndia siendo Presidente el Pe Pr Fr. [falta] ...la*». «*...de 1685 se vio en el pueblo de Vrquillos... [falta] ...aborto que sucedió a una Yndia, siendo Presi... [falta] el Pe Pr Fr. Grego de Zuola*». (Zuola, 1709, f. 140–141).

Los anales de Cuzco replican la última nota (Palma, 1901, pp. 168–169). La descripción realizada corresponde a los gemelos unidos por el torso figurados en los folios 140 y 141. Asimismo, tras apuntar la fundación de Lima en el año 1539, fray Gregorio ilustró a dos pequeños hermanos, quienes, poseyendo cuatro brazos comparten el abdomen, la pelvis y sus piernas. Debajo escribió: «*Copia de Vn niño Español que nacio en Lima en 30 de Nobiembre de Nobiembre [sic] de 1694 a las 4 de la mañana, y auiendo empesado a salir de pies fue baptisado asi pendiente, y a las 4 horas después acabo de nazer*» (Zuola, 1709, f. 150). En el revés, folio 151, ilustró a un neonato sin piernas al que describió como «*Monstro naçido en Pisco, ano de 1704*». (Zuola, 1709, f. 151). Las paradisíacas flores que secundan a los niños de Lima invitan a contrastantes lecturas: ¿Son la muestra de una falla divina en medio de la aparente perfección edénica o expresan la singularidad de las creaturas de dios y su carácter inenarrable para la razón humana? Zuola lo registró como un evento maravilloso y secular a la vez. Por entonces, los llamados *nacimientos monstruosos* escapaban a la percepción biológica que de ellos se podría tener constituyendo un misterio natural digno de temor, celebración o estudio (Vásquez Hurtado, 2018, p. 3). Como lo atestigua la historia de la humanidad, lo divino asomaba allí donde el suceso no encajaba con los parámetros de lo esperado y donde la injerencia de una razón superior bastaba para renunciar al entendimiento y sucumbir a su aceptación. Fuesen considerados signo de *mal agüero* (Cieza de León, [1] LXV, 1984, p. 271) o señal divina para el ejercicio de oficios especiales (Jesuita anónimo, 1968, p. 167), los andinos pre-coloniales exaltaban lo singular de estos nacimientos (Romero Plana, 2016, pp. 2–7).

## CONCLUSIONES

El *Códice Zuola* pone de manifiesto la vía criolla, con su característica asimilación de rasgos culturales correspondientes a etnias americanas desde lógicas europeas, su conversión de valores y su singular inestabilidad. Asimismo, las incursiones protocientíficas, expresan una danza en la que fray Gregorio se dejó seducir por la mística y la razón sin caer en el escepticismo que preocupó al jesuita Codorníu al punto de escribir *Dolencias de la crítica* (1760) bajo el auspicio de Feijoo y Montenegro. Zuola encarnó tanto la lógica criolla como el maridaje cristiano–humanista y guardó registro bajo las formas de la transcripción eclesiástica y la resignificación emancipada. De este modo, osciló entre el paisaje americano y la lógica europea, entre la risa desinstituyente y la agresividad conquistadora, entre la voluntad divina y la elección singular cual digno criollo de finales del siglo XVII.

Este vaivén se pronunció también en su interpretación de la contrareforma sudamericana, tan seductora de los sentidos y, hasta cierto punto, degradante de las representaciones sagradas como la de la virgen María y los Santos con pasados más *terrenales*. Todo plan que quite esta singular materialidad a Zuola y a su códice, sea o no parte del aparejo nacionalista, es una torpe simplificación de su caótica unidad, *otra*, siempre otra, entre las demás. En este sentido, es una deuda pendiente de quienes vivimos en esta región del mundo el volver sobre las fuentes locales para construir de forma colectiva una identidad de unidad divergente, superadora de torpes limitaciones.

## AGRADECIMIENTOS

Agradecemos al Dr. Ricardo González y a la Casa Museo Ricardo Rojas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Veloso, María José (2016). La hagiografía germanesca en el siglo XVII: Las jácaras de Cáncer, Solís, Pérez de Montoro y Sor Juana, *Boletín de la RAE* (BRAE), Tomo XCVI, Cuaderno CCCXIII, Enero–Junio de 2016. En <https://revistas.rae.es/brae/article/view/132>
- Álvarez Barrientos, Joaquín (2017). Martín Sarmiento (1695–1772) o la escritura como gabinete de curiosidades, en Lorenzo, Elena (ed.), *Perfiles de autor del siglo XVIII*, Gijón: Ed. Trea.
- Amat, Juan Carlos (1761). *Guitarra española y vandola*, Gerona: Joseph Bró.
- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica
- Arriaga, Pablo Joseph (1968). *La extirpación de la idolatría en el Perú. Crónicas Peruanas*, Madrid: BAE.
- Bajtín, Mijail (2003). Introducción: Planteamiento del problema, *La cultura popular en la Edad Medio y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rebelais*, Madrid: Ed. Alianza.
- Baker, Geoffrey (2003). La vida musical de las doctrinas de indios del obispado del Cuzco, *Revista Andina* N° 37. *Tupac Amaru y el Marquesado de Oropesa*, Segundo semestre del 2003, pp. 181–205.
- Bosch De Centellas Y Cardona, Balthasar (1687). *Práctica de visitar los enfermos y de ayudar a bien morir*, Madrid: impr. Francisco de Villa–Diego.
- Calancha, Antonio de la (1639). *Coronica moralizada de la provincia del Peru del orden de San Agustin*, Barcelona: Lacavalleria.
- Charbonneau–Lassay, Louis (1997). *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Vol. II.
- Cieza De León, Pedro (1984) *La crónica del Perú*. Madrid: Edit. Historia 16.

- Coello De La Rosa, Alexandre (2008). Criollismo, redes clientelares y la Compañía de Jesús: la familia Garavito–Illescas en el Perú virreinal (siglo XVII., *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Colloques, mis en ligne 22 janvier 2008. En <https://journals.openedition.org/nuevomundo/19812>
- Duviols, Pierre (1986). *Cultura andina y represión: Procesos y visitas de idolatrías y hechicerías: Cajatambo, siglo XVII*, Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Feijoo Y Montenegro, Benito Jerónimo (1765). *Teatro Crítico Universal o Discursos en todo género de materia para desengaño de errores comunes*, T. VII, Madrid: Antonio Marín.
- Friede, Juan (1952). El arraigo histórico del espíritu de independencia en el Nuevo Reino de Granada, *Revista de Historia de América*, 33, Junio.
- Godoy, Enrique A. y BROGGINI, Norberto V. (2011). Los órganos de la catedral de Cuzco: elementos para su historia, 8. *Semana de la Música y la Musicología*, Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega», UCA. En <http://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1097/1/organos-catedral-cuzco-elementos-historia.pdf>
- González, Ricardo (2015). El «barroco mestizo»: ¿producto o proyecto?, *VIII Congreso Internacional sobre Barroco, Mestizajes en diálogo* (Junio de 2015), Arequipa: Fundación Visión Cultural y Universidad Católica Santa María.
- Guaman Poma De Ayala, Felipe (2005). *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, Lima: FCE.
- Illari, Bernardo (2000). Zuola, criollismo, nacionalismo y musicología, Santiago: *Revista Resonancias* vol. 4, n°7, noviembre 2000, pp. 59–95. Ediciones del Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile. En <http://resonancias.uc.cl/es/N-7/zuola-criollismo-nacionalismo-y-musicologia.html>
- Jesuita Anónimo (1968). *Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Perú*. Madrid: BAE.
- Lafaye, Jacques (1974). *Quetzalcoatl et Guadalupe, la formation de la conscience nationale au Mexique*, París: s. d.
- Lavalle, Bernard (1978). De «Espíritu Colonial» a la reivindicación criolla o los albores del criollismo peruano, *Histórica*, II (1), Julio de 1978. Disponible en <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/download/7812/8073/0>
- Leach, Edmund (1967). *Nosotros y los demás, un mundo en explosión*. Barcelona: Anagrama. En <https://antropologia.cbc.files.wordpress.com/2008/09/leach-e-nosotros-y-los-demc3a1s.pdf>
- Mazzotti, José Antonio (2000). *Agencias criollas: la ambigüedad .colonial. en las letras hispanoamericanas*, Pittsburg: ILLI.
- Palma, Ricardo (1901). *Anales del Cuzco, 1600 à 1750*, Lima: Imprenta de El Estado. Disponible en [https://books.google.com.gt/books?id=6U4zAQAAMAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.gt/books?id=6U4zAQAAMAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- Pardo Tomás, José (2003). Censura Inquisitorial y lectura de libros científicos, Madrid: *Tiempos Modernos* 4 (9). En [https://www.researchgate.net/publication/39394404\\_Censura\\_inquisitorial\\_y\\_lectura\\_de\\_libros\\_cientificos\\_una\\_propuesta\\_de\\_replanteamiento](https://www.researchgate.net/publication/39394404_Censura_inquisitorial_y_lectura_de_libros_cientificos_una_propuesta_de_replanteamiento)
- Pardo Tomás, José (1991). *Ciencia y censura. La Inquisición española y los libros científicos en los siglos XVI y XVII*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. En [https://books.google.com.ar/books?id=kOFW6\\_N3TmwC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ar/books?id=kOFW6_N3TmwC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- Pease G. Y., Franklin (2005). Prólogo, en GUAMÁN POMA DE AYALA, F. *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, Lima: FCE.
- Pedraza Giménez, Felipe B. (2005). De Quevedo a Cervantes: La génesis de la jácara, Cambridge: *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Anthony Close (Ed.).
- Real Academia Española (1726). *Diccionario de Autoridades* – Tomo VI, Madrid: Francisco del Hierro.
- Ramos, Demetrio (1973). *El mito del Dorado, su génesis y proceso*, Caracas: Academia Nacional de la Historia, 479–647. En [http://www.larramendi.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1031888](http://www.larramendi.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1031888)
- Rojas, Ricardo (1924). *Eurindia*, Buenos Aires: Librería La Facultad.
- Rojas, Ricardo (1957). *Historia de la literatura argentina*, Vol. 3 y 4: Los coloniales, Bs. As.: G. Kraft.
- Romero Plana, Virginia (2016). Nacimientos especiales. Explicaciones divinas para entender la realidad andina, *RUNA YACHACHIIY, Revista digital. II Semestre 2016*, Berlín: <http://www.alberdi.de/>

- Saint Lu, André (1970). La Condition coloniale et la conscience créole au Guatemala. *Publicación de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Poitiers*, núm. 8. Paris: Presses Universitaires de France. En <https://doi.org/10.1086/ahr/77.4.1187-a>
- Sanz, Gaspar (1674). *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, Zaragoza: Hrs. Diego Dormer. En [https://imslp.org/wiki/Instrucci%C3%B3n\\_de\\_m%C3%BAsica\\_sobre\\_la\\_guitarra\\_espa%C3%B1ola\\_\(Sanz%2C\\_Gaspar\)](https://imslp.org/wiki/Instrucci%C3%B3n_de_m%C3%BAsica_sobre_la_guitarra_espa%C3%B1ola_(Sanz%2C_Gaspar))
- Schenone, Hector (1992). *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires: Educa, UCA.
- Stevenson, Robert (1976). *Music in Aztec and Inca Territory*, Berkeley: University of California Press. En <https://books.google.com.ar/books?id=VGLT-pJDxcYC&lpq=PA306&ots=gmyngbZQ5n&dq=the%20earliest%20collection%20was%20brought%20together%20by%20Fray%20Gregorio%20de%20Zuola%2C%20a%20Franciscan%20who&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>
- Stevenson, Robert (1959). *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington: Pan American Union.
- Vásquez Hurtado, David (2018). *Monstruosidad y escepticismo barroco en la España imperial*, Bern: Peter Lang AG.
- Vega, Carlos (1931). *La música de un códice colonial del siglo XVII*, Bs. As.: Ed. del Instituto de Literatura Argentina, UBA.
- Vega, Carlos (1962). Un códice peruano colonial del siglo XVII. La música en el Perú colonial, Santiago: *Revista Musical Chile* n° 16, Ediciones del Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile.
- Wilkes, Josue T. (1965). Contrarréplica a una crítica, *Santiago: Revista Musical Chile* n° 19, Universidad de Chile.
- Zuola, Gregorio de (1709). *Libro de varias curiosidades. Tesoro de diversas materias*, Bs. As.: Museo Casa de Ricardo Rojas.

## NOTAS

[1] La abreviación «f.» hace referencia a «folio» y la abreviación «ff.» lo hace a «folios».

[2] Podemos oír la melodía aquí [https://www.youtube.com/watch?v=zTBx6ed7yKA&list=RDzTBx6ed7yKA&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=zTBx6ed7yKA&list=RDzTBx6ed7yKA&start_radio=1), a partir del minuto 1:40. idem consulta por num romanos

Los estudios sonoros más allá de los *Sound Studies*  
Conversación entre Rossana Lara, Jorge David García y  
Benjamin Piekut

*Estudios sonoros beyond Sound Studies Conversation between  
Rossana Lara, Jorge David García and Benjamin Piekut*

Piekut, Benjamin; Lara, Rossana; García, Jorge David



Benjamin Piekut \*  
Rossana Lara \*\*  
Jorge David García \*\*\*

Revista del Instituto Superior de Música  
Universidad Nacional del Litoral, Argentina  
ISSN: 1666-7603  
ISSN-e: 2362-3322  
Periodicidad: Semestral  
núm. 25, e0064, 2024  
extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 07 Mayo 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454961011/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0064>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** El siguiente texto transcribe una conversación sostenida entre Rossana Lara, Jorge David García y Benjamin Piekut el 16 de julio de 2022 en la Ciudad de México. En esta charla se discute la importancia de pensar los estudios sonoros y las prácticas de arte sonoro y experimentación musical desde una perspectiva situada, con énfasis en lo que acontece en México y América Latina. A lo largo de la conversación se abordan diversos temas vinculados a aspectos metodológicos, epistemológicos, políticos y laborales, del cruce entre las prácticas de experimentación e investigación musicales y sonoras.

**Palabras clave:** estudios sonoros, arte sonoro, música experimental, investigación musical latinoamericana.

**Abstract:** *The following text transcribes a conversation held between Rossana Lara, Jorge David García and Benjamin Piekut on July 16, 2022 in Mexico City. This talk discusses the importance of thinking about sound studies and sound art practices and musical experimentation from a situated perspective, with emphasis on what is happening in Mexico and Latin America. Throughout the conversation, various topics linked to methodological, epistemological, political and labor aspects of the intersection between musical and sound experimentation and research practices are addressed.*

**Keywords:** sound studies, sound art, experimental music, music research in Latin America.

## NOTAS DE AUTOR

- \* Benjamin Piekut es historiador de la música y el performance desarrollados a partir de 1960. Autor de *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and its Limits* (2011) y *Henry Cow: The World Is a Problem* (2019). Es también editor de *Tomorrow is the Question: New Directions in Experimental Music Studies* (2014) y coeditor (con George E. Lewis) del *Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies* (2016). Es profesor de música en la Universidad de Cornell.
- \*\* Rossana Lara es investigadora y docente del Posgrado en Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. (UNAM). Parte de su trabajo se centra en las culturas tecnológicas y su relación con prácticas artísticas expandidas del sonido y la escucha en diálogo con las ciencias, la antropología y la historia de los medios, desde una perspectiva situada principalmente en México. Desde 2018 ha coordinado seminarios académicos, foros y espacios de investigación independiente para fomentar colaboraciones entre artes, ciencias y conocimientos comunitarios en torno al buen vivir, ecología política y afectividad de los territorios en diálogo con cosmogonías mesoamericanas. Entre ellos destacan el seminario «Arte y ciencia en el marco de la complejidad» (Centro de Ciencias de la Complejidad de la UNAM), el «Encuentro internacional Rutas para el buen vivir desde las

El siguiente texto transcribe una conversación sostenida entre Rossana Lara, Jorge David García y Benjamin Piekut el 16 de julio de 2022 en la Ciudad de México. En esta charla se discute la importancia de pensar los estudios sonoros y las prácticas de arte sonoro y experimentación musical desde una perspectiva situada, con énfasis en lo que acontece en México y América Latina. A lo largo de la conversación se abordan diversos temas vinculados a aspectos metodológicos, epistemológicos, políticos y laborales del cruce entre las prácticas de experimentación e investigación musicales y sonoras.

**Rossana Lara (RL):** Estimado Benjamin, te propongo que comencemos esta conversación hablando de la relación entre tu trabajo y tu visita a México. ¿De qué trata tu investigación actual? ¿Qué relación tiene con América Latina y con México? ¿Podrías contarnos algo sobre tu trabajo anterior y cómo conecta con la necesidad de trabajar algunos temas que aborden la experimentación musical en América Latina?

**Benjamin Piekut (BP):** Estoy en las primeras fases de un proyecto sobre arte sonoro en América Latina, así que hablar de eso significaría hablar de algo que no existe aún. La trayectoria desde donde empecé hasta mis investigaciones más recientes me parece clara, aunque creo que puede resultar algo confusa para otros, así que la tuya es una buena pregunta.

Pienso en *Experimentalism Otherwise*, el libro sobre la ciudad de Nueva York en la década de 1960, como un relato sobre cómo la música experimental que tenemos ahora —entendida como algo coherente que podemos trazar en una «historia»— llegó a existir.

Había muchas contradicciones, solapamientos y conexiones desordenadas entre las diferentes escenas de la ciudad de Nueva York que tuvieron que resolverse mediante lo que Foucault llama el «largo proceso de cocción de la historia». Una parte importante de ese proyecto consistía en intentar comprender cómo se diseñaba, desafiaba y volvía a trazar la frontera entre un experimentalismo europeo–americano, esencialmente blanco, y una vanguardia negra. Así que la relación entre las dos vanguardias más predominantes en EE UU: la posterior a John Cage y la posterior a John Coltrane, fue el primer problema que me interesó, y posteriormente me interesé en la frontera que separa el experimentalismo de la música popular, asunto que investigué en el capítulo sobre Iggy Pop y los Stooges.

Iggy Pop tenía conexiones interesantes con varios experimentalistas «legítimos», como los de Robert Ashley, Gordon Mumma y Blue Gene Tyranny. Sin embargo, contar su historia era solo un pretexto para hablar de cómo se podría escribir históricamente sobre la relación entre la producción musical vernácula y la «alta cultura» consagrada.

El capítulo sobre Iggy Pop me condujo muy fácilmente a mi segundo libro, que trata sobre Henry Cow: un grupo de rock que se formó en Inglaterra en mayo de 1968 y existió durante diez años, que se dedicaba a la improvisación libre, la electrónica en vivo y la llamada «tape music», además de hacer experimentos de autoría colectiva. Henry Cow se asumía como un colectivo socialista: la política estaba muy presente y había una política de género fascinante en sus exploraciones. En 1976, el grupo estaba conformado por una mitad de mujeres y otra de hombres sobre el escenario, lo que era raro para la época. Aún menos común era el hecho de que el equipo de producción y los técnicos de sonido fueran también 50/50 mujeres y hombres. Pensé que Henry Cow podría ayudarme, de nuevo, a comprender cómo el experimentalismo, o los temas del

---

Artes y el Diseño», «Foro Defensa del territorio, ecología política y diálogo de saberes», y recientemente el «Círculo de estudios independientes Contra el *soundscape*. Hacia una escucha no antropocéntrica».

\*\*\* Jorge David García es compositor e investigador mexicano. Su trabajo responde a dos líneas de investigación: por una parte, el estudio de las tecnologías digitales para la creación musical, y por otra parte el papel que la escucha y la voz tienen en la cultura. Ambas líneas de trabajo se desarrollan con un enfoque de investigación–creación, en el marco de los estudios y las prácticas de experimentación sonora. Actualmente labora como docente e investigador de tiempo completo de la Facultad de Música de la UNAM y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Forma parte de la «Red de Estudios del Sonido y la Escucha» en México y el «Seminario Permanente de Tecnología Musical». Es miembro del colectivo de experimentación audiovisual *Epifonías*. Desarrolla diversos proyectos relacionados con la equidad, la diversidad sexo–afectiva, la cultura libre y la música experimental en América Latina.

experimentalismo, empiezan a filtrarse en espacios ajenos a las bellas artes, como es el caso de publicaciones mediáticas como *Melody Maker*, fanzines de rock, revistas de jazz, etcétera.

Me interesaba mucho el período entre 1968 y 1973, aproximadamente, cuando diversos artistas y colectivos como Tangerine Dream, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Evan Parker, Cornelius Cardew, entre otros, hablaban del sonido en relación con aspectos como la amplificación y la indeterminación manifiesta en diversos tipos de lenguaje. Es a partir de todas estas consideraciones que el libro de Henry Cow me acercaba un paso más a las condiciones actuales de lo que sea que denominamos *música experimental* en la actualidad.

Hacia 2005, cuando empecé a trabajar en *Experimentalism Otherwise*, los músicos que trabajaban en la música experimental no tenían ningún reparo en comparar la indeterminación con la improvisación. Esta última formaba parte del mundo musical sin la ansiedad que John Cage había fomentado cincuenta años antes. Todo eso había desaparecido, aunque los efectos materiales de la escisión perduraran en diversas formas institucionalizadas. Por eso quise volver atrás y averiguar cómo se había planteado el problema por primera vez. También me pareció evidente que muchos artistas de la escena musical aventurera —jóvenes que hacen ruido, electrónica en vivo, *turntablism*— salieron del rock, y después del hip-hop, sobre todo en los Estados Unidos. A ellos no les interesaban Cage ni Coltrane, y esto me lleva a hacerme preguntas sobre la «prehistoria» de este momento: ¿cómo surgió el rock como campo de actividad creativa «relevante» para el experimentalismo musical? ¿Cómo se compartió, entre géneros diversos, un vocabulario conceptual que pudiera hacer legibles proyectos muy diversos en un discurso más amplio que lo que entendemos como música experimental?

Al mismo tiempo, tener a todos estos artistas vernáculos involucrados en la escena es algo desestabilizador para la academia musical y para la crítica de arte, cosa que me parece fascinante. Es así que llegamos, finalmente, a los proyectos que persigo ahora, en los que dejo la música popular y vuelvo a la historia de la música experimental y el arte sonoro más identificados con las bellas artes.

Creo que la aparición del concepto de arte sonoro —no la práctica, sino el concepto, especialmente en inglés, hacia 1980— evidencia una especie de disolución gradual de la música experimental. Creo que entre 1960 y 1980 el *experimentalismo* como categoría estaba empezando a desmoronarse. Incluso la llamada «música culta», se estaba desmoronando frente a las nuevas prácticas, mismas que no tenían un compositor claro o único, no utilizaban partitura, no se presentaban en recitales de duración «adecuada» por la noche, o no se presentaban en salas de conciertos. La improvisación es probablemente el más importante de estos problemas, pero desde luego no es el único. Frente a todas estas situaciones, se hizo necesario volver a estabilizar el campo de las prácticas musicales y sonoras, y considero que el concepto de *sound art* participó en este replanteamiento.

Considero que aquellas décadas constituyeron un momento histórico fundamentalmente conservador en el que todo lo que era preocupante y problemático para la música «culta» podría ser redirigido hacia esta nueva categoría para que la música pudiera seguir adelante. He estado pensando en eso en relación con los Estados Unidos de Norteamérica y sus protagonistas habituales como John Cage, La Monte Young, Yvonne Rainer, David Tudor, Simone Forti, entre otros.

Llegué a darme cuenta de que el proyecto estrictamente histórico de reconstruir los acontecimientos de aquella época es importante, y me encantaría hacerlo, pero sería mucho más interesante para mí rastrear la intersección de estas genealogías en un contexto histórico y geográfico más amplio. Y eso es lo que me ha traído a Ciudad de México y a América Latina. Quiero elegir algunas ciudades en las que pueda concentrarme realmente en los detalles, porque me gustan los detalles. Pero no quiero hacer historias nacionales, y por eso me gustaría limitarme a las ciudades, lo que podría permitir que surgiera una constelación de experimentalismos musicales en zonas localizadas como la Ciudad de México, Lima o Bogotá. Creo que el peso de la tradición vernácula en la trayectoria más amplia del arte sonoro es diferente en estos lugares de lo que ocurre en EUA, y me interesa estudiar las similitudes y diferencias que existen en diversas regiones.

Tengo la sensación de que el momento al que me he referido en Nueva York y Los Ángeles, alrededor de 1980, cuando se empieza a utilizar el término *sound art*, se produce hacia la segunda mitad de la década de 1990 en México, con la llegada del *arte sonoro*. Puede que haya una ligera discrepancia temporal en la aparición del concepto en el discurso respecto a las prácticas mismas, pero una genealogía de las condiciones de posibilidad contaría una historia menos ordenada.

En suma, me interesa profundizar en la historia del concepto de arte sonoro en un contexto latinoamericano: ¿cómo llegó a ser posible pensar ese concepto, y pensar con él, en este contexto? Este es un proyecto diferente al de escribir una historia hemisférica del arte sonoro en Norteamérica y Sudamérica, por muy fascinante e intrigante que esto pudiera ser. Pero me interesan más las disyuntivas, los diferentes regímenes de poder en juego.

**Jorge David (JD):** Eso me lleva a otra pregunta, relativa a la distancia histórica. Si estamos hablando de una práctica que tuvo lugar entre las décadas de 1960 a 1980, ahora tenemos cincuenta años de distancia y podemos ver las redes y los intercambios que se produjeron hace medio siglo. Pero, ¿qué ocurre cuando las prácticas se aproximan más a nuestra época, como ocurre en el caso del arte sonoro latinoamericano? ¿Qué ocurre cuando investigamos, incluso, prácticas contemporáneas que tienen lugar en el mismo momento en el que estamos investigando? ¿Cómo nos enfrentamos a la distancia histórica cuando no existen décadas de por medio? ¿Cuáles son los diferentes enfoques que debemos tener en cuenta cuando trabajamos con prácticas emergentes?

**BP:** Esa es una pregunta que me interesa hacerles a ustedes, que son los expertos en lo contemporáneo, y quiero aprender de cómo piensan al respecto. Por mi parte, siempre he trabajado con hechos que ocurrieron hace alrededor de cuarenta años. *Experimentalism Otherwise* ambientó en 1964, y trabajé en esta investigación entre 2005 y 2010. Por otra parte, empecé *Henry Cow* más o menos en 2010, y ese libro se remontaba a 1970. Ahora, mientras tenemos esta conversación en 2022, estoy llegando a 1980. Me gusta trabajar con esta distancia precisamente porque mucha de la gente aún está activa, y disfruto hacer entrevistas con ellos.

Sin embargo, eso no aborda la verdadera cuestión, que es, ¿cómo se implica uno con acontecimientos emergentes que ocurren en nuestro propio contexto? ¿Es nuestro trabajo, como observadores y académicos, describir, analizar o realizar una crítica de las prácticas en las que estamos inmersos? Leo a ciertos críticos de los años setenta y pienso que realmente entendieron lo que estaba ocurriendo: los grandes analistas se dieron cuenta de que estaba ocurriendo algo sin precedentes en el rock, la música electrónica, la improvisación libre, la indeterminación y el minimalismo, y realizaron un tipo de crítica impresionante que razona a través de su propio tiempo. No obstante, en mi caso no me siento capaz de captar los lineamientos del presente y del futuro próximo, por mucho que lo intente.

En su lugar, pienso en mi proyecto como un intento, aunque limitado, de hacer lo que Michel Foucault describió en su ensayo *¿Qué es la Ilustración?*: abrir una investigación histórica que pueda poner a prueba lo contemporáneo. En ese sentido, el pasado sirve como una especie de reserva de oportunidades para encontrar una salida a nuestros modos históricos de ser. ¿Cuáles son los límites contemporáneos de lo necesario? Ese es el tipo de crítica que me interesa abordar. Considero que los acontecimientos y órdenes de los últimos 50, 100, o incluso 200 años inciden continuamente en el presente y, aunque las conexiones puedan ser oscuras, pienso que mi escritura está dirigida a comprender el presente parcial, siempre a partir de la perspectiva histórica. Pero, ¿puedo devolverles la pregunta? ¿Cómo entienden ustedes la cuestión de la distancia histórica y qué hace uno cuando no la hay?

**RL:** Como mencionas, existen funciones importantes en torno a la crítica más allá de las motivaciones puramente académicas; funciones que en mi opinión apenas son cubiertas, al menos en México, donde la crítica es casi inexistente. Por crítica entiendo también el esfuerzo continuo por relacionar a los actores y su trabajo con los modos de producción, las tendencias estéticas y los discursos emergentes, y cómo esto se va desarrollando de acuerdo a las dinámicas locales y globales, especialmente a través de las culturas y tecnologías

digitales. Vivimos un momento muy explosivo de producción, sobreproducción, autoexplotación (mucho de ella en relación con la precariedad) y lanzamientos de música de todo tipo. Pero hay muy poca gente que esté registrando este momento y escribiendo sobre ello de forma muy consciente.

**BP:** Estoy de acuerdo. Pero, ¿ustedes no se han dedicado precisamente a analizar estos problemas?

**RL:** Ahora intento centrarme en la ética de lo que yo, junto a diversos artistas, hacemos en diálogo con distintas culturas sonoras y de escucha. Me interesa salir de los espacios académicos y exclusivos del arte para incluir y conectar con otras personas y otros referentes epistémicos y culturales que puedan refrescar el significado de las experiencias cultivadas en circuitos experimentales. ¿Cómo pueden personas de distintos contextos traducir los vocabularios estéticos, los conceptos y tecnologías en función de sus necesidades? ¿Cómo pueden hacer uso de estos recursos para construir sus propias narrativas cotidianas y vincularse a los lugares en los que viven, sin depender de las categorías establecidas del arte sonoro? Creo que tenemos que empujar la red más allá de los nichos artísticos para crear otro tipo de dinámicas, para desestabilizar conceptos y genealogías. En este momento me interesa más escribir sobre los fenómenos que quisiera provocar, hacia cruces más interculturales y conexiones inusuales, que escribir sobre los fenómenos existentes contenidos en la red artística.

**BP:** Entiendo entonces que a ustedes les interesan las formas en que las nuevas comunidades pueden cambiar las propias categorías a través de las cuales se entiende o valora su práctica. En otras palabras, les interesa un contexto en el que los actores hacen muchas cosas, mucho más allá de simplemente contribuir a una historia de la música experimental, aunque también estén haciendo eso.

**RL:** Efectivamente. No estoy segura de que «contribuir a la historia» sea una cuestión importante para ellos. También me parece muy interesante que cada vez menos artistas jóvenes estén interesados en proyectar su obra para un legado futuro, y que ya no hablen en términos de vanguardia, rupturas y trascendencia. Creo que esto se vuelve problemático para nosotros, como musicólogos, dada la abundancia de historias (en plural), y la aparente pérdida de necesidad, al menos por parte de los artistas, de establecer *linajes* y pertenencias estéticas. Ahora, con el auge tecnológico e informático (por ejemplo, el lanzamiento masivo de todo tipo de música todos los días, y la incidencia de los algoritmos en nuestros hábitos de escucha), nadie sabe de qué tratará la historia de la música dentro de veinte o treinta años. ¿Cómo se contará la historia? ¿Cuáles serán sus archivos? Como musicólogos de nuestro tiempo lo que podemos hacer es intentar crear otros marcos de legibilidad. Facilitar quizá las condiciones para remover aquellas prácticas historiográficas que tienden a fijar el pasado, pero también contribuir a la expansión del experimentalismo hacia otros campos y necesidades.

**BP:** Sí, claro. Esto nos conduce hacia nuevos enfoques del problema de los archivos, como observamos en el proyecto del colectivo Chimurenga sobre Festac '77 o en el trabajo de Ann Stoler sobre las prácticas del archivo Palestina, los cuales ofrecen algunos puntos de referencia relevantes e impresionantes a este respecto.

La diferencia entre mi trabajo y este tipo de proyectos es que, como ahora mismo no estoy totalmente implicado en las prácticas contemporáneas (aunque trato de mantenerme al día), intento constantemente comprender por mí mismo qué es lo que ha tenido que acomodarse para que estemos donde estamos ahora. Porque siento que aún no he leído una explicación convincente de ciertos momentos clave que permitan trazar una genealogía. En suma, pienso que la teorización del arte sonoro es aún escasa e incompleta y carece de historicidad.

**JD:** Respecto al tema del estudio de prácticas contemporáneas, me gustaría remitirme a un concepto que trabajaste con Jason Stanyek, concretamente a las llamadas «colaboraciones intermundanas», porque me parece que no solo apuntan a una cuestión de metodología, sino que nos llevan también a replantear la función del trabajo investigativo. Si estoy estudiando cuestiones que sucedieron hace cuarenta o cincuenta años, puedo dialogar (directa o indirectamente) con personas que estuvieron activas hace varias décadas; pero si estoy escribiendo sobre prácticas emergentes, quizá tenga que dirigirme a personas que me van a leer dentro de cuarenta o cincuenta años.

Me parece que este es un enfoque muy diferente, porque lleva a preguntarnos qué tipo de documentos necesitarán y qué tipo de documentación es valiosa para las personas que intentarán comprender cosas que yo ahora no puedo entender del todo, porque no tengo suficiente distancia histórica.

Para complejizar aún más las cosas, me gustaría proponer que las tareas de investigación y generación de archivos no solo sirven para recopilar información útil para diversos fines, ya sea para comprender el pasado o para la comprensión que el futuro tendrá de nuestro presente, sino que también son prácticas políticas que sirven para generar redes, proyectos de colaboración, acciones que se llevan a cabo en el mismo momento de realizar el trabajo académico, así como para generar archivos, tanto institucionales como independientes, que inciden directamente en las prácticas contemporáneas.

**BP:** Eso es precisamente lo que ha interesado a Stoler: el *archivo* como actividad más que como lugar, como verbo más que como sustantivo. ¿Cómo puede el archivo, en el presente, reformular las cuestiones del acceso, la tutela y la producción de conocimiento de formas diferentes a las que heredamos de los regímenes de poder modernos/coloniales? Todos conocemos la política de un archivo, porque ha habido buenos trabajos al respecto. Sin embargo, el tipo de historia institucional que se hace presente en un archivo es limitada. Es un sitio muy exclusivo para escribir historia, encontrar materiales y definir temas. Hay que desconfiar del archivo. Las prácticas de las comunidades a las que Rossana hacía referencia probablemente existan en contra de *El Archivo*.

Ahora bien, incluso frente a estas advertencias, sigo pensando que el archivo es importante. Eso se remonta a la idea del «experimentalismo realmente existente» que intenté desarrollar en mi primer libro. Si se va a escribir sobre el experimentalismo históricamente, hay que prestar atención a lo que se ha hecho poderoso y a cómo se hizo poderoso, porque esas redes duraderas definen el curso de las vidas en una determinada tradición.

Para mí, no *solo* se escribe sobre quién ocupa el centro del poder; también se quiere hablar del experimentalismo «de otro modo», como indica el título del libro. Es un principio Foucaultiano importante: uno quiere buscar otras posibilidades más allá de lo que hay. Pero sigo pensando que necesitamos historias de los centros de poder. Estoy comprometido con ese proyecto tanto como con otros. Hay una diferencia de poder entre Nueva York o París y la Ciudad de México, pero la Ciudad de México también tiene sus centros de poder. Así que tenemos que prestar atención a esas instituciones que validan a los individuos y a las comunidades.

**JD:** Esto me hace pensar también en nuestro trabajo de investigación como una herramienta de poder: tenemos el poder de elegir sobre qué vamos a escribir, a qué personas mencionaremos en nuestros textos. Cuando enseñamos, tenemos el poder de decidir el enfoque discursivo de nuestras clases. Tenemos que ser conscientes de que estamos hablando de poder, pero también estamos ejerciendo poder mientras hablamos. De modo que la investigación, la creación de archivos y la transmisión de conocimiento son asuntos que tienen mucho que ver con la agencia.

**BP:** Absolutamente. Esto me recuerda algo que mi profesor George Lewis decía a menudo sobre cómo veía su trabajo académico en relación con todo lo demás que hay ahí afuera. Creo que esto fue antes de que se publicara su gran libro, *Un poder más fuerte que sí mismo*. Dijo algo así como: «Contar otras historias, hacer presentes otras historias, es un proceso muy largo. Vas a la biblioteca y solo hay libro, tras libro, tras libro, en las estanterías». Llevaba diez años trabajando en aquel proyecto y, cuando lo terminó, dijo: «Ahora mi libro también está ahí, va a estar en esa estantería cuando yo ya no esté. Alguien dentro de treinta años va a encontrar este libro junto a esos otros más antiguos. Y si tiene algún efecto, mi libro también va a invitar a otros a unirse a él». Creo que esta anécdota muestra una forma muy clara y directa de pensar en nuestro trabajo.

Las instituciones se mueven con lentitud: el trabajo que se hace para darles un empujón, criticarlas, o documentar su propio funcionamiento, todos esos proyectos importantes, tardan años en concretarse. Es una constatación muy humilde: lanzamos nuestra investigación ahí, afuera, para que dialogue con

las de personajes como Curt Sachs y Richard Taruskin. Cada vez que publicamos un libro esperamos que deje espacio para otros libros que llegarán más adelante. Contribuimos a una conversación y debate continuos. Esta es una parte del mundo académico y del proyecto intelectual que vale la pena apoyar, independientemente de las limitaciones que esto conlleva.

**RL:** Creo que podemos ligar esta discusión con la siguiente pregunta que teníamos preparada para esta conversación, que trata sobre formas de autoridad y autorización. En tu opinión, ¿cómo se definen los criterios de autoridad en las prácticas autodidactas y aquellas que promueven la cultura «Hágalo usted mismo» y lo «amateur»? Y, al menos desde el discurso, ¿qué ocurre con los criterios de autoridad dentro de las prácticas que se definen como «críticas» hacia las figuras de autoridad?

**BP:** Autoridad y legitimidad —cómo se debilitan y cómo se reformulan— son términos de importancia crítica en el momento contemporáneo. Lo amateur frente al profesionalismo es una de las formas en que se articula esta problemática. Creo que esta pregunta está relacionada con una de las preocupaciones centrales de mi libro *Henry Cow*.

En la música popular, y en particular en el rock, aproximadamente entre 1965 y 1970, surgió un discurso estético comparable al que ya existía en las bellas artes y que se mantiene hasta nuestros días. Sigue siendo habitual pensar en el rock como el advenedizo que desafió la autoridad de las instituciones culturales que le precedieron; creo que esa narrativa sigue siendo muy fuerte en muchos de los estudios sobre música popular. Sin embargo, las instituciones de rock desarrollan en el ámbito vernáculo las mismas estructuras de creación del gusto que la estética «culta» había hecho en el ámbito del arte «elevado»: los mismos procesos de distinción y producción de importancia que definen quién es escuchado y visto, y quién no. En ese sentido, el rock está haciendo las mismas cosas que hizo la música académica, a pesar de que tiene lugar en un espacio diferente y a una escala diferente, con actores diferentes que, por cierto, se parecen mucho a los antiguos.

Por esa razón, siempre mantengo un escepticismo ante las políticas de liberación que implican los espacios no académicos o los denominados espacios «amateur». Se supone que el aficionado es el no experto, pero en casi todos los espacios encontramos los medios para producir nuevos expertos que emitan juicios y hagan distinciones. Ese es el trabajo clásico de la estética: crear distinciones de gusto.

Al mismo tiempo, creo que la parte realmente interesante de este tipo de preguntas es dónde nos encontramos ahora en la academia, en la larga estela del desafío que el arte negro implicó para la estética europea. El rock es una parte de ese desafío, pero antes de ello se encuentra el jazz. Más aún, para hacer un esbozo realmente contundente, tenemos una estética europea completamente indiscutida de las bellas artes en ámbitos como la música, la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura que estaba en vigor al menos desde 1750. Esa estética rige la producción de conocimientos sobre el arte de forma completamente imperialista y universalizadora, siendo una parte fundamental de la modernidad colonial que ha imperado durante más de doscientos años. Hacia 1940, sin embargo, apareció otro discurso estético vinculado al jazz, en el que músicos y críticos desarrollaron sus propios conceptos estéticos a través de debates sobre la tradición, el comercio, la autenticidad, la invención, etcétera. Todo ello tuvo lugar en las páginas de *Down Beat* y otras revistas de jazz, en las que surgieron debates sobre qué es el buen jazz.

Lo importante es la estructuración de otro discurso estético distinto del que ya existía, y que fue responsable de producir un conjunto totalmente nuevo de expertos y, por lo tanto, de producir también un nuevo conjunto de aficionados: la gente que ama la música pero que carece de conocimiento especializado. Creo que este desafío fundamental al pretendido universalismo de la estética europea produjo consecuencias que todavía se están desenrollando, porque relativizó el discurso estético, produciendo otros expertos que no son iguales a los primeros pero cuya pericia, sin embargo, no se cuestiona.

Uno de los efectos de este desarrollo histórico masivo es que ha destruido por completo el currículo de lo que se espera que sepan nuestros estudiantes, al menos en Estados Unidos, a lo largo de los últimos veinte años. Ya no exigimos estudiar la historia de la música artística europea en todas las carreras. Después de mucho tiempo, finalmente nos deshicimos de ella hace unos cinco años en Cornell. No estamos solos, muchas otras

facultades de música de EUA han dado este paso. No estoy seguro de lo que surgirá en su lugar, porque se supone que la universidad produce expertos. Se trata todavía de una expectativa residual, así que ahora mismo es muy confuso lo que vaya a suceder.

No creo que nadie pueda hacer ya una afirmación seria sobre la importancia necesaria o distintiva de la música clásica europea. No creo que nadie pueda hacer esa afirmación. Bueno, mucha gente aún lo hace, pero no son quienes lideran las disciplinas.

**JD:** Esto me lleva a una pregunta delicada, sobre todo para quienes somos parte de una nueva corriente investigativa. ¿Cómo definirías tú, desde tu práctica y tu lugar de observación, una práctica académica no conservadora? ¿Podríamos hablar de una práctica académica progresista? Es decir, ¿podemos pensar en una academia musical que sea capaz de desafiar esta forma de hacer de todo una herramienta de poder para reproducir el canon e incluso para generar nuevos cánones que sustituyan o complementen los anteriores?

**BP:** Guido Adler, en su famoso ensayo de 1885, si no recuerdo mal, escribe que una de las responsabilidades más importantes de la nueva ciencia de la musicología será apoyar a sus contemporáneos que hacen música y explicar su trabajo. En este escrito desarrolla una metáfora sobre cómo los intelectuales cultivan la tierra del jardín para promover un nuevo crecimiento. Me gusta sacar esto a colación de vez en cuando porque normalmente, cuando la gente saca a colación a Adler, es para hacer algo realmente conservador, pero no estoy seguro de que los intelectuales conservadores estén comprometidos con ese proyecto «de jardinería» en el año 2022. No creo que sientan el compromiso de escribir sobre la música de su época e intentar comprenderla, en aras del crecimiento del campo.

**RL:** En medio de todo esto, nos gustaría sacar a colación el tema de los estudios sonoros, y preguntarte si consideras que pueden ser una herramienta para cambiar nuestra forma de entender el arte contemporáneo y el mundo académico. En otras palabras, ¿Cómo impactan los estudios del sonido de forma positiva, de forma productiva, el trabajo de los artistas sonoros o de los artistas en general?

**BP:** En EUA, diría yo, no existe una conexión necesaria entre los artistas sonoros y los estudios sonoros, contrario a lo que ocurre con los musicólogos y la música, donde la relación es muy clara. Recuerdo haber mantenido una conversación telefónica con Jonathan Sterne hace un par de años. Le hablé de un trabajo de fin de carrera que escribió un estudiante mío, que llevaba por título: *¿Es el estudio del sonido al arte sonoro lo que la musicología era a la música?*. Y Jonathan me dijo: «Espero que no».

Me gustaría escuchar de ustedes cómo viven la relación entre los estudios del sonido y una práctica crítica del sonido, porque creo que lo que sucede en México puede ser diferente de lo que conozco.

**JD:** En realidad, no creo que tengamos todavía una tradición de estudios sonoros en México. Estamos tratando de imaginar cómo podría ser en el futuro, pero por ahora nuestras referencias son tu propio trabajo y el de colegas tuyos como Jonathan Sterne, Tim Rice y muchos otros que trabajan en Estados Unidos y Europa. Aún no tenemos un repertorio de estudios que se puedan circunscribir en los llamados «estudios sonoros», y ese es justo el trabajo que toca realizar a las generaciones actuales. Lo que sí tenemos es un nutrido grupo de artistas sonoros que trabajan de cerca con las prácticas académicas, y contamos también con diversas personas que nos movemos simultáneamente en ambos ámbitos. Hay que advertir, sin embargo, que las cosas están cambiando gradualmente, si no en México, si en el ámbito general de América Latina. Investigadoras como Mayra Estévez Trujillo, Mene Savasta, Susan Campos–Fonseca (muchas mujeres, entre las más activas) están haciendo un aporte fundamental para pensar los estudios sonoros desde América Latina.

**BP:** ¿Y cómo viven ustedes la relación entre los estudios de sonido y el ámbito del arte? Me explico: lo que a mucha gente en EUA le gusta de los estudios del sonido es que pueden hablar de la escucha y del sonido sin hablar de la categoría del arte y, en concreto, de la música entendida como una «bella arte» (es decir, sin tener que lidiar con repertorios de Beethoven y Brahms). Por esa razón, se trata de una práctica académica que desde ciertas perspectivas es casi «antiestética». Por eso me resulta interesante escuchar que ustedes piensan en la práctica artística y la investigación sonora de manera conjunta. Puede que la «antiestética» de

las prácticas comunitarias activistas tenga algo que ver con la «antiestética» de una erudición del arte sonoro que no está vinculada a la creación artística.

**RL:** ¡Completamente!

**JD:** Pienso que esto que mencionas está también asociado a las relaciones laborales que se viven en México y probablemente en otros países de América Latina. Por ejemplo, en las instituciones mexicanas un académico a menudo tiene que desempeñar cuatro o cinco funciones laborales simultáneamente: tenemos que ser profesores, investigadores, compositores o instrumentistas, gestores culturales y también participar en comisiones administrativas, lo que hace imposible concentrarse en una sola tarea. La interdisciplina es, de alguna manera, un «mal necesario», que se convierte en nuestro obstáculo y nuestra virtud al mismo tiempo. Supongo que esta situación repercute en la forma en que pensamos y experimentamos la relación entre la práctica artística y la investigación académica. ¿Cómo vives esta situación desde el lugar donde trabajas en Estados Unidos?

**BP:** Personalmente, pienso mucho en mi escritura académica en términos que podrían considerarse «artísticos». Trabajo duro en ella, porque quiero que sea clara, divertida y compleja. Quiero claridad acerca de la complejidad. Pienso mucho en ello y siento que la escritura académica es mi forma de expresión, o mi género creativo. Escribir el libro de *Henry Cow* fue interesante porque el grupo tiene muchos seguidores que no son lectores académicos. No les interesa lo que a nosotros nos interesa, así que fue un problema de escritura interesante si es que quería dialogar con la comunidad de la propia agrupación. Respecto al tema puntual de la práctica artística, supongo que lo que estoy diciendo es que he intentado averiguar cómo ser un escritor más allá de ser un académico.

Hacer malabares con esos papeles, que ustedes han experimentado como una carga en el contexto institucional de la investigación mexicana, ha sido más placentero para mí, probablemente porque tengo la suerte de trabajar en una institución que me permite el espacio y el apoyo para cultivar esos problemas. Por otra parte, no se espera de mí que componga, que sea intérprete musical, que monte un estudio de música electrónica o ensaye con conjuntos musicales, como tienen que hacer ustedes. Tardé mucho tiempo en darme cuenta de que la escritura, concretamente la escritura académica, era mi forma de vivir la música. Yo fui compositor; sin embargo, una vez que empecé a escribir me di cuenta de que eso era lo que sabía hacer, lo que podía hacer y en lo que era bueno. Nunca tuve esa sensación cuando componía.

Me gusta pasar tiempo con artistas. Estoy casado con una. Me gusta mucho hablar con ellos sobre su trabajo. Saco mucho provecho de hacerles sugerencias, incluso si todas son rechazadas. Me encanta todo eso, pero nunca sentí la atracción de volver a componer. Me pasó lo mismo con la enseñanza en relación con la interpretación musical. Solía tocar el violonchelo, pero cuando me puse delante de un salón de clases y facilité un debate colectivo pensé que me sentía bien con eso de una forma que nunca tuve a mi alcance como violonchelista. Así que estoy feliz de haber encontrado lo que funciona bien para mí.

En mi opinión, los artistas formulan conceptos a través de la práctica y de la forma. No es necesariamente discurso, pero sin duda es intelecto: es pensamiento. Soy abierto y sensible a ese hecho, eso es lo que quiero explicar en cierto modo en mi propio trabajo, especialmente con el proyecto de arte sonoro y la investigación sobre los años de 1960 y 1970. Los artistas desarrollan conceptos en la práctica, y la crítica, el periodismo y la teoría tardan en discernir y formular esos conceptos por sí mismos.

**RL:** En relación con la manera en la que se vive la investigación académica en un sentido amplio, ¿consideras que los estudios sonoros deberían ser importantes para los musicólogos tradicionales con el fin de ampliar las prácticas de escucha hacia otros públicos? En otras palabras, ¿cuál sería, en tu opinión, el papel de los estudios sonoros más allá de los llamados *sound studies*?

**BJ:** Bueno, eso es diferente. Recuerdo hace 15 años, cuando los estudios sonoros eran una interdisciplina emergente que existía para romper barreras disciplinares o unir cosas que normalmente no van juntas. Me encantaba esa energía. Creo que las cuestiones sobre las mediaciones materiales de las prácticas de escucha o las elaboraciones tecnológicas de los conceptos de escucha se han integrado en los estudios musicales, aunque

grandes contribuyentes a estas discusiones, como Mara Mills o Trevor Pinch, mi colega que acaba de fallecer el año pasado, nunca estuvieron en la música y no quieren estarlo. Habrá mucha gente que seguirá escribiendo trabajos realmente importantes e innovadores fuera de la música. El año pasado cambiamos el nombre de nuestro programa de posgrado en Cornell, antes posgrado en Musicología, a *Estudios de Música y Sonido*, porque sentimos que eso describe mejor lo que todos hacemos.

En última instancia, como alguien que siempre ha estado muy comprometido con el trabajo interdisciplinar, creo que eso significa que uno debe intentar involucrar a gente de afuera de su disciplina, ir a sus conferencias o publicar en sus revistas, para encontrar un público nuevo. Por eso, lo que me gusta de los estudios sonoros es que rompieron con la musicología de una forma realmente productiva. Debo decir que esta ruptura me interesa más que la inserción de los estudios sonoros en las prácticas de investigación tradicionales. Por supuesto, esto no significa que no sigan saliendo trabajos increíbles y realmente importantes dentro del ámbito tradicional de los estudios musicológicos.

**JD:** Tenemos una última pregunta. ¿Qué observas tú, como académico destacado de los Estados Unidos de América, cuando miras lo que hacemos en el Sur, concretamente en México y en otros países de América Latina? De forma reflexiva, y haciendo de tu mirada un espejo en el cual reflejarnos, ¿qué es lo que te interesa de estudiar las prácticas y discursos que hacemos en nuestra región?

**BP:** Es una muy buena pregunta. En este momento, veo una oportunidad de conocer material que tiene aspectos similares a cosas que he investigado antes, pero que sin embargo es bastante diferente y que puede ponerme en conversación con nuevos amigos y colaboradores. Me deleito al darme cuenta de que dispongo de un área enorme por la que apenas empiezo a abrirme paso, aprendiendo sobre lo que la gente está escribiendo y haciendo actualmente por estas regiones, pero también lo que ocurría hace treinta años. Como cualquiera, me canso de los mismos temas de siempre, así que parte de mi ímpetu es simplemente encontrar algo nuevo.

Además, creo que las conversaciones emergentes sobre la historia global de la música son prometedoras y problemáticas al mismo tiempo, como ocurre con cualquier nuevo tipo de apertura en un campo. Estoy convencido del valor de una especie de proyecto crítico comparativo y transnacional. También quiero hacer una intervención metodológica sobre cómo creo que se está formulando este tipo de proyectos en los estudios musicales. Y esa intervención estará dirigida contra las historias nacionales, que parecen ser lo que el arte sonoro está generando en estos momentos en los principales centros de investigación de dichas regiones.

Por ejemplo, el *Oxford Handbook of Sound Art* solo parece ofrecer uno o dos gestos simbólicos de contribuciones en el campo que no provienen del Norte Global. Otro caso es el *Sound Art: Sound as a Medium of Art*, editado por Peter Weibel, que debe pesar diez kg. También está *The Bloomsbury Handbook of Sound Art* que acaba de salir, editado por Sanne Krogh Groth y Holger Schulze. Los editores de estos libros saben que tienen que empezar a contar historias diferentes, lo que está muy bien, pero todas son historias nacionales pertenecientes a países eurocéntricos. Eso es mejor que nada, pero creo que necesitamos desarrollar un modelo más crítico de lo que es una historia global. Eso será muy, muy difícil, así que no puedo culpar a estos editores por poner en marcha el proyecto de la forma en que lo han hecho.

Creo que hasta ahora hemos eludido un compromiso metodológicamente profundo con la historiografía del arte sonoro, uno que se comprometa, por ejemplo, con la aparición del concepto después de 1965, cuando diferentes órdenes temporales se solapan, entran en conflicto o simplemente coexisten de nuevas y extrañas formas a las que nos referimos como «contemporáneas». Okwui Enwezor llamó a esto una «constelación poscolonial», una en estado de transición permanente.

Deberíamos abrir una investigación que sea sensible a las asimetrías de poder, en todos esos sentidos que hemos comentado antes en relación con las instituciones y los archivos. Una que sea sensible a las formas en que los conceptos producidos en disposiciones materiales y discursivas específicas llegaron a ser asumidos, revisados o resistidos en otros lugares. En ese gran libro, *Provincializing Europe*, Dipesh Chakrabarty ofrece un nutrido debate sobre cómo el concepto de «Historia», un producto completo de la Ilustración europea,

es puesto en práctica por pensadores del sur de Asia. Eso forma parte de una historia multiautoral de la modernidad, siempre en tensión y traducción.

Esto me está llevando a averiguar cómo contar historias históricamente contingentes sobre la aparición de conceptos como *arte sonoro* sin centrarse en el Norte Global. Me gustaría formar parte de una discusión sobre cómo podemos contar historias que sean más amplias que el relato eurocéntrico, sin que esto se convierta en una especie de miscelánea de diversas tradiciones nacionales que no son más que relatos de la primera vez que la gente utilizó pedales de guitarra en diversos países para hacer ruido. Creo que podemos hacerlo mejor.

Pero me doy cuenta de que ustedes mismos están pensando en esta cuestión. ¿Consideran que los proyectos que ustedes están llevando a cabo están implicados en las relaciones Sur-Sur? No estoy muy seguro de considerar a México como parte del Sur Global, pero esta es una de las complejidades que hacen que me interese mucho conversar al respecto.

**RL:** Creo que no se trata de una cuestión de posición geográfica, sino más bien de una posición reflexiva sobre lo que uno quiere hacer con su trabajo, con su enseñanza, con su cultura auditiva, con el proyecto de ampliar las audiencias para incluir otras culturas humanas. Creo que «el Sur» equivale a autorreflexividad, independientemente de dónde vivas.

**BP:** ¿Puedes decirnos algo más al respecto? Muchos autores han sostenido que el modernismo europeo es autorreflexividad.

**RL:** Sí, pero creo que nosotras y nosotros, como académicas y académicos situados en México o América Latina que hemos sido colonizados incluso por la forma en que la autorreflexividad moderna europea se enuncia, necesitamos encontrar nuestras propias formas de reensamblar tales tradiciones filosóficas con tradiciones epistemológicas indígenas locales, problemas locales e historias intelectuales locales — incluso historias orales— contadas por sujetos históricos subalternizados que generan otras formas de autorreflexividad. Formas que surgen de lidiar con una colonialidad interna contradictoria, y con las condiciones geopolíticas del conocimiento y la reflexión.

**BP:** Hace tres años impartí un seminario de historia del arte sonoro. No nos ocupábamos de la historia de la actualidad, del arte sonoro realmente existente, sino más bien de sus condiciones de posibilidad. Recuerdo haber leído textos maravillosos sobre Japón, Corea y Hong Kong de Katsushi Nakagawa y Tomotaro Kaneko. No eran fáciles de encontrar. Uno estaba en la *Revista Tokiwadai de Ciencias Humanas*. Las traducciones eran aproximadas pero suficientes para entenderlas, aunque tuviéramos que abrirnos camino a través de páginas web en japonés para encontrarlas. En cualquier caso, los artículos eran estupendos, y nos encantó el proceso de encontrarlos y leerlos; fue algo desordenado, una auténtica improvisación para adquirir conocimientos sobre esta historia por cualquier medio disponible. Se sentía como un ejercicio de trabajar con las limitaciones del lenguaje imperfecto y la comprensión parcial, sin garantías sobre un resultado específico.

Creo que estoy descubriendo el compromiso de ser menos aprehensivo con mi idioma y de utilizar cualquier ocasión que tenga para ayudarme a establecer conexiones. Incluso el encuentro que estamos sosteniendo ahora, el hecho de que esté en la Ciudad de México antes de estar realmente preparado para comenzar mi investigación, surgió porque estoy intentando dedicarme a ello incluso mientras trabajo en aprender español. Ese parece ser el camino que está tomando el mundo —el de la traducción, el de hacer que las cosas sucedan— y creo que es hora de que yo también lo haga.

Uno nunca está preparado para un intercambio propiamente dicho, porque no domina el idioma. Va a ser difícil, pero hay que hacerlo de todos modos para ver a dónde puede llegar el diálogo, cosa que parece muy atractiva. Quizá todo esto se deba a que mi amigo Alejandro Madrid me pidió que escribiera ese epílogo para *Experimentalismos en práctica: Perspectivas musicales desde América Latina*. Fue astuto: sabía que despertaría mi interés. Empecé a aprender sobre temas nuevos. La erudición norteamericana es realmente parroquial, y no me refiero ni siquiera en comparación con la erudición no anglosajona, sino incluso en comparación con Europa. Eso tiene que llegar a su fin.

Creo que cualquiera que sea la próxima formación para el intercambio de conocimientos va a parecerse a este intercambio políglota e improvisado a través de redes internacionales.

## Reseña de *En el final de aquel verano interminable* de Gerardo Gandini (prólogo de Ricardo Piglia - edición de Pablo Fessel y Ezequiel Grimson). Gourmet Musical, 2023



Domínguez Pesce, Agustín

Agustín Domínguez Pesce \*

agustindominguez@artes.unc.edu.ar

Universidad Nacional de Córdoba, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (UNC-CONICET), Argentina



Fessel Pablo, Grimson Ezequiel. En el final de aquel verano interminable. 2023. Buenos Aires. Gourmet Musical

### Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 25, e0065, 2024

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 14 Septiembre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454961012/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0065>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** Gandini se ha convertido en una figura sin igual en la música de concierto de Argentina. Sin embargo, la interpretación musicológica de su producción, rica en cuanto a las capas de intertextualidad, está en proceso de construcción y se ha expresado en importantes trabajos de Pablo Fessel.

La presente reseña del libro *En el final de aquel verano interminable* de Gerardo Gandini, editado por Pablo Fessel y Ezequiel Grimson, procura poner de relieve la relevancia de la publicación para el estudio de la historia cultural así como de la historia de la música contemporánea de Argentina. En la reseña se recorren las diferentes secciones del libro, procurando señalar la riqueza de su contenido y los potenciales destinatarios, tales como intérpretes y directores de la música de Gandini, pero también estudiantes de composición e investigadores interesados en la línea de la propia interpretación.

Se destaca la importancia de la reunión de todos estos documentos en una única compilación. Son documentos que se tornan necesarios para el estudio de la poética compositiva de Gandini, como también para la dimensión de la música como *performance*. No menos importante son los documentos que aportan información sobre la historia de las instituciones de la música de concierto de Argentina en la segunda mitad del siglo XX. El libro permite construir una interpretación de Gandini como figura compleja dentro del entramado de la música contemporánea de Argentina, en particular, de la ciudad de Buenos Aires. La reseña procura mostrar algunas líneas de utilización de estos documentos para su aplicación en la investigación sociológica e historiográfica de la música, considerando como potenciales destinatarios a jóvenes investigadores. La misma concluye convocando la clave autobiográfica del libro, por lo que se anticipan algunas de las ideas con que Ricardo Piglia lo prelude.

**Palabras clave:** cosmopolitismo, música contemporánea argentina, intertextualidad.

**Abstract:** *Gandini has become a unique figure in Argentine concert music. However, the musicological interpretation of his work, rich in layers of intertextuality, is still under construction and has been expressed in important works by Pablo Fessel.*

*This review of the book *En el final de aquel verano interminable*, edited by Pablo Fessel and Ezequiel Grimson, seeks to highlight the relevance of the publication for the study of cultural history as well as the history of contemporary music in Argentina. The review*

*goes through the different sections of the book, trying to point out the richness of its contents and the potential addressees, such as performers and conductors of Gandini's music, but also students of composition and researchers interested in the line of performance itself.*

*The importance of bringing all these documents together in a single compilation is emphasised. These documents are necessary for the study of Gandini's compositional poetics, as well as the dimension of music as performance. No less important are the documents that shed light on the history of Argentina's concert music institutions in the second half of the 20th century. The book allows us to construct an interpretation of Gandini as a complex figure within the framework of contemporary music in Argentina, particularly in the city of Buenos Aires. Considering young researchers as potential recipients, the review tries to show some lines of use of these documents for their application in sociological and historiographical research on music. The review concludes with the autobiographical key of the book, anticipating some of the ideas with which Ricardo Piglia introduces it.*

**Keywords:** *cosmopolitanism, argentine contemporary music, intertextuality.*

Gerardo Gandini fue una figura de enorme relevancia en la música de Argentina. Conocido por su rol como compositor, intérprete y director musical, pero también por su actuación institucional en la vida cultural de la ciudad de Buenos Aires. Gandini desarrolló una destreza poco común entre sus pares: podía cruzar de la música «académica» a la «popular», del tango al jazz, de la sala de concierto al recital. Su capacidad de habitar diferentes escenas musicales —a menudo tan ensimismadas en sus formas habituales de circulación y consagración—, lo singularizan como músico de escena cultural de Argentina en la segunda mitad del siglo XX.

La realización editorial *Gourmet Musical* es impecable. El libro consta de tapa a color y contenido de las páginas en blanco y negro, y la inclusión de varios manuscritos de Gandini en facsímil donde se aprecia la caligrafía musical del compositor. *Gourmet Musical* es una editorial comercial argentina dedicada exclusivamente a la publicación de libros sobre cultura musical y musicología especializada en temas argentinos y latinoamericanos fundada en 2006. En ella publican los principales investigadores de la región.

---

## NOTAS DE AUTOR

- \* Se ha graduado en la Universidad Nacional de Córdoba como Profesor y Licenciado en Composición Musical. Trabaja como docente a cargo de las cátedras Composición II, Fuga, y también como Profesor Asistente por concurso de Audioperceptiva II, en las carreras de Música de la Facultad de Artes. Es doctorando en Artes (UNC) bajo la dirección de Pablo Fessel y Esteban Juárez. Su investigación doctoral sobre la vanguardia musical en la música de concierto de Córdoba ha recibido financiamiento del CONICET y la Fundación Carolina (España). Ha compuesto y estrenado obras para diversas formaciones de cámara y orquestales, así como para sonorización de audiovisuales y teatro, obteniendo premios y distinciones a nivel local (Premios Mozart, La Máquina del Tiempo, Lars Nielsen y Orquesta Sinfónica UNC). Ha participado como organizador de eventos académicos tales como las Jornadas Nacionales de Silencio (2017), el Ciclo de investigadores «Interpelaciones» (2020/21), los concursos de composición «Músicas en Dirigible» y «FLAUTA LAB» (2022), y el Congreso Internacional de Audioperceptiva (2023). Es socio activo de la Asociación Argentina de Musicología e investigador del Centro de Estudios de Filosofía de la Cultura (Universidad Nacional del Comahue). Ha participado en congresos nacionales e internacionales (INMCV–AAM, ARLAC/IMS, entre otros). Ha publicado como autor en la revista *Barda* (2019). El Centro de Arte Sonoro del Ministerio de Cultura de la Nación (2021) ha editado su libro *Escuchando archivos musicales: esto no es una historia del Centro de Música Experimental* (UNC).

El libro contiene textos del compositor argentino Gerardo Gandini a lo largo de cuatro décadas (1968–2012). La colección es heterogénea: incluye ensayos, entrevistas, testimonios, publicaciones en prensa o en revistas culturales, reseñas de obras, manuscritos y correspondencia. Se trata de una recopilación de artículos periodísticos (entrevistas o apariciones en la prensa escrita), de artículos especializados sobre música y comentarios de obras —tanto suyas como de otros compositores— (p. 13).

El marco textual de esta colección se caracteriza por su carácter autobiográfico. Los textos abarcan diversos aspectos de la vida pública del autor: además de compositor e intérprete, Gandini fue profesor, mediador cultural y comisario de ciclos de conciertos. «Sus escritos e intervenciones abordan una amplia gama de temas» (p. 13), dice el comentario introductorio de los editores Pablo Fessel y Ezequiel Grimson.

Uno de ellos es la discusión estética en la música contemporánea: el agotamiento del modernismo, los «clásicos» de la vanguardia, el cosmopolitismo de la cultura argentina, la estandarización del material musical o el uso de técnicas instrumentales extendidas son abordados en un registro que invita tanto a la ironía como a la polémica abierta (p. 13).

El compositor presta especial atención a la música argentina, sus intérpretes y su política institucional en sus textos e interpretaciones. A lo largo del libro, queda claro cómo Gandini aborda la integración de la música argentina en el repertorio de las orquestas, las instituciones de formación, el papel de los organismos e instituciones estatales y la recepción por parte del público. También se aborda la «relación de la música contemporánea con otros géneros, ya sea la música de concierto, el tango, el jazz o el rock, y la reflexión sobre las técnicas y los materiales musicales» (p. 13). De hecho, algunos textos son interpretados por los editores como homenajes a la persona o la obra de Alban Berg, Astor Piazzolla, Mozart, Thelonious Monk, Fito Páez, Osvaldo Golijov, Aaron Copland, Silvestre Revueltas, Krzysztof Penderecki y Duke Ellington.

Los textos que integran el libro fueron extraídos de fuentes hemerográficas, bibliográficas y documentales muy diversas. Ha de destacarse el extenso trabajo documental de los editores que les permitió la inclusión de revisiones autógrafas existentes en las copias conservadas en el Fondo Gerardo Gandini —este último formado con la donación de la familia del compositor, que fue organizado por el Prof. Pablo Fessel, editor del presente libro.<sup>[1]</sup> La red intertextual que Gandini despliega es puesta de relieve por los editores a través de comentarios a pie de página que especifican las alusiones o menciones de obras (tanto musicales, como literarias, dramáticas o cinematográficas) realizadas por Gandini en sus escritos. Esto ofrece al lector una muestra del horizonte cultural y estético en el que se desplegaba producción artística de Gandini (p. 15).

La compilación presenta tres partes. La primera, «Perspectivas» incluye artículos, entrevistas o testimonios de la prensa periódica, revistas culturales y musicales. También se incluyen aquí dos manuscritos inéditos, que hacen referencia a su relación con el Teatro Colón (p. 14). Las entrevistas permiten la recuperación de «historias mínimas» —como instantáneas de la de la música argentina— que condensan una multiplicidad de sentidos, en especial en cuanto al cruce entre las diferentes escenas musicales, tales como la de la música de concierto —a clásica y la contemporánea—, la música popular —el tango, el jazz, el rock—, las diferentes tradiciones formales —la canción, la ópera y la música absoluta— todo ello en sus múltiples superposiciones y mutuas contaminaciones. Por mencionar un caso, el concierto de Osvaldo Pugliese con su orquesta y Astor Piazzolla con su último sexteto en Holanda en 1996, en el cual interpretan sus clásicos *La Yumba* y *Adiós Nonino*, los cuales son unidos por un solo de piano improvisado por Gandini. En una entrevista a Gandini, el compositor de música «culta» en su rol de intérprete de música popular devenida música de concierto, recupera las valoraciones de los diferentes músicos sobre lo lograda o no de su transición improvisada, la cual estaba en un lenguaje ciertamente más modernista que los clásicos exponentes del tango argentino.<sup>[2]</sup> Más allá de la anécdota, he aquí el valor de la edición de esta parte de la compilación en la actualidad: el video «Astor y Osvaldo en Ámsterdam» se encuentra en la internet.<sup>[3]</sup> En este sentido, esta y otras historias pueden ser de gran utilidad para quienes desempeñen en ámbito de la pedagogía musical, la investigación musicológica como también para melómanos y especialistas en historia cultural y del espectáculo.

La segunda parte, «La escritura de la música», presenta textos escritos en un registro más especializado acerca de la escritura o de los principios formales que siguen sus composiciones (p. 15). Se incluye aquí la transcripción de un seminario dictado en 1995. En el «seminario objetos encontrados» Gandini ofrece el desarrollo de conceptos compositivos de cuya abordaje se realiza a través de obras propias tales como *Eusebius* —4 nocturnos para piano o un nocturno para 4 pianos—; *RSCH: Escenas* para orquesta; *Lunario sentimental* para violín, cello y piano; *Mozartvariationen* para orquesta y *Espejismos* para voz, flauta, violín, chelo, piano y percusión (pp. 135–59). Aunque ha sido poco estudiado, es conocida la utilización de la cita «textual», la paráfrasis y la alusión como procedimiento constructivo en la composición de Gerardo Gandini.<sup>[4]</sup> La intertextualidad con Robert Schumann y Arnold Schoenberg a nivel de los procedimientos formales y constructivos a gran escala en las composiciones de Gandini lo ubica como foco de interés para el estudio del cosmopolitismo musical argentino.<sup>[5]</sup> Se puede pensar que hay en sus obras una apelación a una relación con la historia que procura intervenir críticamente en la serie estética y sus formas de recepción en Argentina. Este rasgo distintivo de su poética compositiva se puede abordar en parte con los documentos aportados por la presente compilación.

La tercera parte, «Comentarios de obras», incluye un conjunto de comentarios de obras de diversas fuentes: escritos en programas de mano de conciertos, artículos, prólogos de partituras, o fragmentos de entrevistas y de su correspondencia. Este constituye un documento ineludible para quien se proponga el abordaje de la propia interpretación por parte de Gandini sobre su producción artístico-musical (p. 15).

Como corolario, un «índice temático» detallado permite el acceso rápido a las referencias de personas, obras e instituciones mencionadas a lo largo del libro.

Se puede percibir, en suma, que los textos aquí reunidos merecen la atención de compositores, intérpretes y musicólogos que se interesen en la interpretación de la vida y la obra de Gerardo Gandini.

El prólogo de Ricardo Piglia tiene un valor inestimable. Constituye uno de los últimos textos realizados por el escritor argentino en 2016. Su inclusión como presentación del libro continúa finalmente la clave autobiográfica transversal de la publicación. Piglia y Gandini entablaron una amistad a partir del trabajo conjunto en la ópera *La ciudad ausente*, basada en la novela homónima del escritor —que también ofició de libretista—.<sup>[6]</sup> La valoración de Piglia sobre la relación de Gandini con la literatura aporta a la interpretación de la producción musical del compositor: «Gandini era un gran lector, uno de los mejores que he conocido (hay lecturas renovadoras, como hay escrituras originales)» (p. 9). Como ha señalado Pablo Gianera a partir de Piglia, es posible suponer que en Gandini se conjugaron ambas cualidades: su lectura renovadora —de la historia de la música— fue la condición de posibilidad de una composición poético-musical original.<sup>[7]</sup> Pero Piglia conjura también al Gandini músico-*performer*, evocando desde su percepción vívida a la lectura —en tanto que registro de la mente corporeizada— como acción creativa:

Basta ver el modo en que Gandini toca el piano, la música es la inmediatez absoluta, las notas están ahí y él las interpreta siempre como si las hubiera escrito. Lee de memoria, si se me permite la resonancia macedoniana de la definición, y esa manera de leer la música mientras la toca, como si la estuviera componiendo o como si estuviera improvisando, es algo extraordinario (p. 11).<sup>[8]</sup>

Este libro reúne documentos de importancia medular para el estudio, el conocimiento y la interpretación de la poética compositiva de Gandini, así como de la propia interpretación de su producción. Asimismo, es un libro de relevancia para el estudio de la recepción productiva de la música de concierto en Argentina. El libro es fundamental para quien se interese en el desarrollo histórico cultural de la música contemporánea en Argentina, tanto desde el punto de vista sociológico, historiográfico como estético.

## NOTAS

- [1] Fessel, Pablo (2015). *Inventario de manuscritos musicales del Fondo Gerardo Gandini (Biblioteca Nacional)* / edición y estudio preliminar Pablo Fessel. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- [2] Me refiero a una entrevista publicada originalmente en la revista *La Maga, Noticias de Cultura*. Edición especial nro. 20 (Buenos Aires, V-1996), p. 40. (Fessel y Grimson eds. 2023, pp. 89-92).
- [3] «Astor y Osvaldo en Ámsterdam»: [https://youtu.be/46xiaNP8LE4?si=jjljbJVEbX\\_mwK5B](https://youtu.be/46xiaNP8LE4?si=jjljbJVEbX_mwK5B) [consultado el 29/08/2023].
- [4] Paraskevaïdis, Graciela. «Gerardo Gandini: *Mozartvariationen*», *Revista Argentina de Musicología*, nro. 7 (2006): 18-33. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.
- [5] Fessel, Pablo (2014). «Una retórica de la inmediatez: los Diarios de Gerardo Gandini». *Resonancias. Revista de investigación musical* 19, pp. 135-56. Santiago de Chile: Instituto de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Católica de Chile. Fessel, Pablo (2017). «La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini». *Oído pensante*, 5, 1-19. Buenos Aires: PCCT. Fessel, Pablo «*Eusebius* de Gerardo Gandini: el procedimiento encontrado». *Congreso Argentino de Musicología* (16 al 19 de agosto de 2023). XXV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología XXI y Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega». Buenos Aires.
- [6] Piglia, Ricardo (1992). *La Ciudad Ausente*. Buenos Aires: Sudamericana. La ópera se estrenó en el Teatro Colón en 1995. Por esta obra, Gandini recibió el Premio Nacional de Música de Argentina (1996), máxima distinción que otorga el estado argentino.
- [7] Gianera, Pablo «Gerardo Gandini, el maestro que cambió la música argentina, será recordado con un año de conciertos». Periódico *La Nación*, 22 de marzo de 2023. Buenos Aires. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/gerardo-gandini-el-maestro-que-cambio-la-musica-argentina-sera-recordado-con-un-ano-de-conciertos-nid22032023/> [consultado el 29/08/2023].
- [8] En referencia al escritor de vanguardia, abogado y filósofo argentino Macedonio Fernández (Buenos Aires, 1874-*Ibidem*, 1952).

Reseña de *Como una ola: procesos y trayectos de rockeras de Concepción, 1980–2015* de Rodrigo Pincheira Albrecht.  
Ediciones Nuevos Territorios, 2023



Rodríguez–Vega, Nelson

 Nelson Rodríguez–Vega \*

ne.rodriguez@uc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile, CMUS,  
ANID, Argentina



Pincheira Albrecht Rodrigo. *Como una ola: procesos y trayectos de rockeras de Concepción, 1980–2015*. 2023. Argentina. Ediciones Nuevos Territorios

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 25, e0066, 2024

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 26 Febrero 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454961013/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0066>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** El libro revisado, *Como una ola: procesos y trayectos de rockeras de Concepción, 1980–2015* de Rodrigo Pincheira Albrecht, examina las vivencias y actividades musicales de destacadas mujeres en la escena del rock en la ciudad de Concepción, Chile. Según el autor, este tema merece atención debido a la escasez de documentación sobre la participación y el protagonismo de las rockeras en dicha escena musical local. La obra está dividida en dos secciones principales. En la primera parte, se presentan ensayos breves cuyo propósito es introducir a los lectores a las temáticas que posteriormente serán exploradas a través de los testimonios recopilados. La segunda parte destaca las experiencias en la música, especialmente en el ámbito del rock, de nueve mujeres de Concepción.

**Palabras clave:** rock, género, escena musical, concepción.

**Abstract:** *The reviewed book, Como una ola: procesos y trayectos de rockeras de Concepción, 1980–2015 by Rodrigo Pincheira Albrecht, examines the musical experiences and activities of prominent women in the rock scene in the city of Concepción, Chile. According to the author, this topic deserves attention due to the scarcity of documentation on the participation and prominence of rock women in said local music scene. The work is divided into two main sections. In the first part, short essays are presented whose purpose is to introduce readers to the themes that will later be explored through the collected testimonies. The second part highlights the experiences in music, especially in the field of rock, of nine women from Concepción.*

**Keywords:** rock, gender, musical scene, concepción.

La ciudad de Concepción emerge como uno de los centros más destacados del arte y la cultura en Chile. Situada a 500 kilómetros al suroeste de Santiago, esta urbe se distingue por una identidad arraigada en la música a partir de determinadas prácticas. A mediados del siglo XX, sobresalieron sus renombrados coros polifónicos que lograron loas en distintos festivales internacionales (Masquiarán, 2011). Posteriormente lo hizo la Orquesta de la Universidad de Concepción como pionera en su ámbito fuera del contexto capitalino (Masquiarán, 2012). Mientras que en las últimas décadas, el rock ha adquirido protagonismo en la identidad de la ciudad con la irrupción de mediáticas bandas que han hecho de Concepción la supuesta cuna del rock en Chile (Masquiarán y Pincheira Albrecht, 2020).

En este contexto, el periodista Rodrigo Pincheira Albrecht se sumerge en la participación de las mujeres en el rock penquista.<sup>[1]</sup> *Como una ola: trayectos y procesos de rockeras de Concepción (1980-2015)* es un libro que continúa explorando el desarrollo histórico de esta emblemática escena musical para la ciudad. El autor cuenta ya con otras publicaciones donde analizó los orígenes de este género a nivel local, y algunos aspectos de la trayectoria discográfica del reconocido grupo Los Tres (Pincheira Albrecht, 2019, 2021a, 2021b). En esta ocasión, Pincheira busca destacar específicamente a las rockeras pues en las narrativas sobre el rock de Concepción han sido casi nulas las referencias a las mujeres, a pesar de que siempre han sido figuras destacadas del panorama penquista rockero.

La narrativa del libro se estructura en dos secciones principales. En primer lugar, se presentan algunos ensayos cuyo propósito es introducir al lector a las temáticas que posteriormente serán exploradas a través de los testimonios de las rockeras. En esta sección inicial, no solo escribe el autor del libro quien da cuenta de las preguntas y objetivos de investigación, la delimitación temporal del objeto de estudio y el estado del arte sobre el estudio académico del rock desde una perspectiva de género tanto en Concepción, Chile y el extranjero, sino que también lo hacen algunas autoras invitadas especializadas en temas de género y feminismo. Estas autoras son Alicia Arriagada («Relatos, representación y performance», pp. 17–20) y Paulina Barrenchea («Varias olas», pp. 21–24), quienes por su parte ofrecen breves reflexiones sobre problemáticas como la masculinización de espacios, los roles de género en la sociedad, la representación de la feminidad y la invisibilidad de las mujeres en la práctica social. Es importante mencionar que una de las músicas entrevistadas, la cantautora Ariana Riffo, también contribuye con un ensayo libre sobre la sensibilidad femenina en la música («¿Cuál es el sonido del rock femenino en este rincón del mundo?», pp. 25–28).

La segunda sección está compuesta por entrevistas a rockeras de Concepción (cantantes e instrumentistas) pertenecientes a diferentes épocas. Entre las entrevistadas se encuentran Carmen Gloria Narváez, Lite Ruiz, Claudia Andrades, Daniela Henríquez, Roxana Pardo (La Rox), Ariana Riffo, Naiomi Ruiz, Katherine Carrasco (Kato) y Daniela González. Desde una perspectiva general, estos testimonios ofrecen experiencias personales sobre iniciación en la música, puesta en escena, métodos de composición, performatividad en el escenario y principales influencias musicales de las artistas consultadas. Además, se revelan desafíos de género que incluyen el machismo, el acoso sexual y la subestimación de habilidades musicales dentro de la escena en cuestión. Así, esta segunda sección del libro arroja luz sobre el significado de ser mujer rockera en Concepción.

---

## NOTAS DE AUTOR

- \* Nelson Leandro Rodríguez Vega es Licenciado en Educación y Profesor de Música por la Universidad de Concepción de Chile, Magíster en Artes mención Musicologías por la Universidad de Chile y candidato a Doctor en Artes mención Música por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Además posee un Diplomado en Estética y Filosofía por el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se especializa en el estudio histórico y contemporáneo del rap chileno con publicaciones en revistas académicas de Chile, Argentina, España y Brasil. También se interesa por el estudio de las prácticas musicales callejeras y migrantes en Chile.

Ahora bien, este libro presenta algunas fortalezas como debilidades. Por ejemplo, muestra ciertas deficiencias en el tratamiento de los temas planteados al principio de la narración. Los ensayos de la primera sección generan altas expectativas en el lector, especialmente con las dinámicas de género. A pesar de que las entrevistas abordan temas como el machismo y los roles y estereotipos de género, el texto carece de un análisis ulterior que genere reflexiones más profundas sobre tales problemáticas. En este sentido, habría sido beneficioso para la narrativa situar tales ensayos después de los testimonios, ya que así podría haberse creado un terreno fértil para una discusión más enriquecedora.

Por otro lado, la principal fortaleza del libro radica en el valor que otorga a las trayectorias de las rockeras. El autor construye acertadamente experiencias de vida y musicales a través del orden de las preguntas que realiza a las entrevistadas, lo que revela procesos evolutivos que culminan en una destacada participación en la escena rockera. Existe un marcado énfasis en indagar sobre procesos de aprendizaje, creación e interpretación musical, situando a la música como elemento central de la narración.

Asimismo, en los testimonios emerge un sentido de esfuerzo y perseverancia en la música. Esto puede estar influenciado por tratarse de una escena musical provincial donde las oportunidades están más limitadas en comparación con un contexto capitalino, pero especialmente en el hecho de que estas músicas están habitando un territorio masculinizado que las hace enfrentar desafíos aún mayores que los hombres, añadiendo así complejidad y profundidad a sus historias en el rock de Concepción.

El diseño de la portada del libro constituye otro acierto notable. En ella se combinan dos elementos visuales que son relevantes de la trama. Primero, se observa a un par de mujeres vestidas con atuendos característicos del rock (ropa negra), y quienes portan un bajo y una guitarra eléctrica. Esta representación visual es sugestiva porque refleja un aspecto importante del libro: la participación de las mujeres como intérpretes de instrumentos. Desde la introducción del libro hasta las preguntas formuladas a las entrevistadas, el autor busca cuestionar la representación tradicional de las mujeres rockeras solo como cantantes junto que la capacidad de tocar instrumentos musicales pueda ser un atributo exclusivo de los hombres.

Otro elemento significativo de la portada es que estas rockeras se encuentran en el puente Llacolén, uno de los sitios más emblemáticos de la ciudad; Concepción también posee una identidad como urbe fluvial al estar ubicada a un costado de la ribera del río Biobío. Frente a estos antecedentes visuales, el diseño de la portada encapsula de manera simbólica la esencia del libro, proporcionando una introducción evocadora a los potenciales lectores.

Dicho lo anterior, este libro no solo reconoce y valora una participación histórica de las mujeres en la escena del rock de Concepción, sino que también resalta cómo las prácticas musicales desarrolladas por las mujeres pueden adquirir una dimensión única. Al explorar las dinámicas de género en el contexto musical penquista, el libro ilumina sobre las diversas influencias y desafíos que dan forma a la expresión artística femenina dentro del ámbito del rock. A la par proporciona una base para comprender mejor la complejidad de la escena musical de Concepción, planteando interesantes interrogantes sobre la producción cultural desde ciertos factores sociales.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Masquiarán, Nicolás (2011). *La construcción de la institucionalidad musical en Concepción, 1934–1963*. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes mención Musicología. Santiago: Universidad de Chile.
- Masquiarán, Nicolás (2012). Largo ma con fuoco. De cómo Concepción se construyó una orquesta, *Revista Neuma*, vol. 1, n. 5, pp. 122–145.
- Masquiarán, Nicolás y Pincheira Albrecht, Rodrigo (2020). La música de Concepción: desplazamientos, fricciones y conjeturas: Apuntes para una historia pendiente. En *Diagonal Biobío. Emergencia de la escena cultural penquista*, Bárbara Lama y Natascha de Cortillas (eds.). Concepción: Dostercios, pp. 192–213.

- Pincheira Albrecht, Rodrigo (2019). *Genealogía del rock penquista: Orígenes y destinos (1960–1990)*. Concepción: Ediciones Nuevos Territorios.
- Pincheira Albrecht, Rodrigo (2021a). *Pájaros de fuego: Destellos y figuraciones en el primer disco de Los Tres*. Concepción: Ediciones Nuevos Territorios.
- Pincheira Albrecht, Rodrigo (2021b). *Somos tontos no pesados. Cosas que pasaron en Conce y otros amores incompletos*. Concepción: Ediciones Nuevos Territorios.

## NOTAS

- [1] Gentilicio de Concepción.