

# Música argentina y producción del espacio: mapa, derivas

Omar Corrado

### **Música argentina y producción del espacio: mapa, derivas**

El “giro espacial” gestado en el pensamiento filosófico de los años 70 repercutió luego en el desarrollo de diversas disciplinas que estudian las implicancias del espacio en la totalidad del acontecer humano. Este trabajo se aproxima a esas preocupaciones a partir de los saberes musicales y musicológicos para proponer un contrapunto entre la producción musical y la teoría general contemporánea sobre el espacio. Intenta explorar los modos en que la música representa el espacio, una flexión desde un régimen predominantemente visual hacia otro, aural, sónico y performático, a partir de marcos conceptuales vigentes sobre esa dimensión de la realidad, de la experiencia y de los registros que dan cuenta de ella, en sus diferentes manifestaciones y proveniencias. La unidad de análisis es la música culta argentina del siglo XX y lo que va del XXI.

Palabras clave: música argentina, espacio y música, música y giro espacial

### **Argentine Music and the Production of Space: Map, Derivations**

The “spatial turn” developed in the philosophical thought of the 1970s had repercussions on the later development of disciplines studying the implications of space in the whole of human life. Based on musical and musicological knowledge, this paper approaches these concerns in order to propose a counterpoint between musical production and contemporary general theory about space. It attempts to explore the ways in which music represents space, a flexion from a predominantly visual system to one that is aural, sonic and performative. The inquiry proceeds from current conceptual frameworks about that dimension of reality, about its experience and about the records that account for it, in its various forms and origins. The unit of analysis is Argentine art music of the 20th and 21st centuries.

Keywords: Argentine music, music and space, music and spatial turn

“una struttura sfaccettata in cui ogni breve testo sta vicino ad altri in una successione che non implica una consequenzialità o una gerarchia ma una rete entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate”.

Italo Calvino, *Lezioni americane*, pp. 80-81.

En su libro *La production de l'espace*, de 1974, Henri Lefebvre toma explícitamente prestado del estudio del sonido musical el concepto de formantes para su análisis crítico del espacio abstracto<sup>1</sup>. En 1980, Gilles Deleuze y Félix Guattari incluyen entre sus modelos para la definición de espacios lisos y estriados el propuesto por Pierre Boulez en *Penser la musique aujourd'hui*, del cual se derivan consecuencias sobre dos modelos básicos de tiempo musical caracterizados por los mismos adjetivos<sup>2</sup>. Son sólo dos manifestaciones de la incidencia que los conceptos y prácticas musicales tuvieron en la reflexión sobre el espacio desarrollada por la filosofía contemporánea, que repercutió en lo que dio luego en llamarse “giro espacial”, correlato del “giro lingüístico” de décadas pasadas<sup>3</sup>. Las disciplinas de la geografía cultural contemporánea han producido avances notables en el estudio de las implicancias del espacio en la totalidad del acontecer humano, incluida la música. Reconocen que en la historia y en la actualidad “hay fuertes vínculos entre música y sentidos de lugar e identidades, tanto de personas como de lugares” y que existe “amplia evidencia para sostener la proposición de que la música tiene la capacidad de evocar poderosas imágenes

---

1 Henri Lefebvre: *The Production of Space*, tr. Donald Nicholson-Smith (Maiden, Oxford, Victoria: Blackwell, 2007 [1a., en francés 1974], pp. 285-287.

2 Gilles Deleuze; Félix Guattari: *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2* (París: Minuit, 1980), cap. 14, pp. 592-625.

3 No podemos extendernos aquí sobre esta reafirmación del espacio en la moderna teoría crítica (Cf. Edward Soja: *Postmodern Geographies: the Reassertion of Space in Critical Social Theory* (Londres: Verso, 1989). Recordemos solamente algunas situaciones. Una de ellas, fundacional, se ubica en el ámbito del pensamiento francés de los años 70, en los escritos de Henri Lefebvre, Michel Foucault, Michel de Certeau y Gilles Deleuze, con el importante antecedente de Gaston Bachelard –e indirectamente de Martin Heidegger, en particular, de “Bauen Wohnen Denken” (1954) y de “...dichterisch wohnt der Mensch...” (1951), su influyente exégesis del poema de Hölderlin–. Otra está representada por autores más recientes, que trabajan en diferentes áreas disciplinares y sus intersecciones, como Doreen Massey, David Harvey, Jon Stobart, John Agnew, Jean-Marc Besse o Joan Nogué. Algunos casos particulares de relación parcial con el tema, provenientes de muy distintas tradiciones teóricas, se encuentran en los aportes filosófico-políticos de Fredric Jameson, antropológicos de Marc Augé, sociológicos de Pierre Bourdieu, semióticos de Juri Lotman y arquitectónicos de Kenneth Frampton, entre otros. Fueron, asimismo, propuestas derivaciones más específicas del giro espacial, tales como giro topográfico o giro topológico.

de lugar, sentimientos de profundo apego al lugar”<sup>4</sup>.

Este trabajo se aproxima a las preocupaciones de aquellas disciplinas a partir de los saberes musicales y musicológicos para proponer un contrapunto a dos voces entre la producción musical y la teoría general contemporánea sobre el espacio. Intenta explorar los modos en que la música representa el espacio, una flexión desde un régimen predominantemente escópico<sup>5</sup> hacia otro, aural, sónico, cenestésico y performático a partir de marcos conceptuales vigentes sobre esa dimensión de la realidad, de la experiencia y de los registros que dan cuenta de ella, en sus diferentes manifestaciones y proveniencias. La unidad de análisis es la música culta<sup>6</sup> argentina del siglo XX hasta hoy, más precisamente, aquella que, en algunas de sus dimensiones, admite establecer esta relación. Inútil aclarar que un inmenso corpus permanece en un plano que llamaríamos atópico, es decir, sin ningún asidero en el significante o en las prácticas que habilite un trato con la dimensión espacial. Se han privilegiado aquí las obras que no recurren al texto lingüístico o a la escena –canciones, ópera, ballet–, a efectos de reducir las variables a considerar, que siguen siendo, aun con estas restricciones, abundantes.

El término “espacio” utilizado en el título pretende englobar una multitud de vocablos que forman parte de su órbita de significados: lugar, territorio, paisaje, geografía, región, zona, área, sitio, topografía. Como se trata de espacios con/por/para alguien, implica asimismo maneras de vivir y desplazarse en él –morar, caminar, transitar, navegar, deambular– y de establecer extensiones, distancias, fronteras y límites que le otorgan sentido. Cada uno de estos términos merecería una consideración particular, dado que seccionan el alcance del sustantivo original de manera tan diferenciada como sus etimologías, provienen de horizontes teóricos distintos y en consecuencia diseñan concepciones muy articuladas o incluso contradictorias del problema. Este trabajo no las desconoce: las incorpora a su recorrido aunque no hace de ellas su eje.

Ante la extensión de la idea de espacio musical<sup>7</sup>, resulta imprescindible indicar aquellas acepciones que no serán desarrolladas aquí. Entre ellas, algunas

4 Ray Hudson: “Regions and place: music, identity and place”, en *Progress in Human Geography*, 30, 5, (2006), pp. 626-634, 626. Un caso poco habitual de una doble competencia, como geógrafo y músico, para el abordaje de estos temas es el de David Knight. Cf. David B. Knight: *Landscapes in music: space, place and time in the world’s great music* (Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield, 2006). Todas las traducciones son nuestras.

5 Algunos teóricos lamentan incluso la “contaminación y saturación icónica” constitutiva de los estereotipos de paisaje. Joan Nogué: “Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales”, en Toni Luna e Isabel Valverde (dir.): *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias* (Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, sf. [2010]), pp. 25-41, 36.

6 Clásica, académica, erudita, seria, de arte, de concierto y un largo etcétera: aquella que todos sabemos cuál es, aunque discutamos cómo llamarla.

7 Dedicamos a este tema un primer intento de síntesis en Omar Corrado: “El espacio musical”, en *Seminario sobre el espacio en las artes* (Santa Fe: Municipalidad de Santa Fe, Escuela de Diseño y Artes Visuales, 1993), pp. 25-28.

muy presentes en la música y teoría musical contemporáneas: el espacio como registro en que se disponen las alturas/frecuencias, la representación gráfica de las estructuras musicales, la espacialización del tiempo musical en las formas no discursivas, la relación entre música y arquitectura de los lugares de ejecución y la ubicación espacial de las fuentes sonoras en locaciones abstractas, estandarizadas.

Otra precisión necesaria en la discusión de los marcos teóricos es la que concierne a las posibilidades de la música para referir a universos externos a su propia economía estructural inmanente, desvelo de la semiótica, la hermenéutica o la semántica musicales. El postulado que organiza este escrito asume las capacidades referenciales del dispositivo musical, considerado en toda su densidad para/inter/meta/hiper/textual y situado en el proceso integral de las prácticas sociales. Se ven así convocadas y comprometidas las instancias de producción y recepción, las condiciones generales de enunciación, los modos de circulación de los discursos, las expectativas individuales y grupales de escucha, los códigos lingüísticos y culturales, las estrategias técnicas y poéticas personales, los contextos históricos, políticos e ideológicos. La referencia al espacio puede darse entonces en cualquier punto tanto del texto y su genética como del proceso, sin que ello signifique una relación equivalente u homogénea entre estas distintas instancias que sostenga una teoría naturalista, afirmativa o ingenua de la comunicación.

De lo anterior deriva lógicamente el inmenso problema de la representación, sus límites y sus crisis, de larga tradición en la filosofía, las ciencias humanas y sociales, la psicología social, el psicoanálisis, la lingüística y la semiología, la historiografía, la teoría literaria y del arte. Las dificultades inherentes al término “representación”, que oscila “entre sustitución y evocación mimética” como observa Ginzburg, han sido señaladas en épocas recientes por “los críticos del positivismo, los posmodernos escépticos, los cultores de la metafísica de la ausencia”<sup>8</sup>, o rechazadas “como sinónimo de un mal realismo ideológico y orgánico, o espejismo de unificación realista”<sup>9</sup> por el postestructuralismo. Sin embargo, el concepto conserva su plena vigencia en el pensamiento actual y ha sido reivindicado, entre otros, por el propio Ginzburg y por Fredric Jameson. En su análisis espacial de la cultura, Jameson entiende la representación como “el sinónimo mismo de ‘figuración’, prescindiendo de la forma histórica e ideológica de esta última. Asumo, por lo tanto (...) que todas las formas de producción estética consisten en una u otra manera en la pugna con y por la representación, sean éstas las ilusiones de la perspectiva o del trompe l’oeil o las más reflexivas y diacríticas, iconoclastas o fracturadas

---

8 Carlo Ginzburg: *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza* (Milano: Feltrinelli, 2011), cap. 3, “Rappresentazione. La parola, l’idea, la cosa”, pp. 82-99, 82.

9 Fredric Jameson: “Cognitive Mapping”, en Cary Nelson; Lawrence Grossberg (ed.): *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana and Chicago: Illinois University Press, 1988), pp. 347-357, 348.

formas modernistas”<sup>10</sup>. Desde la musicología, Richard Taruskin traza un balance de estas cuestiones en un texto reciente; establece un diálogo con numerosos enfoques de las últimas décadas que proponen puntos de vista afirmativos sobre la representación y el sentido en música, desde Peter Kivy –*The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, 1980– a Charles Nussbaum –*The Musical Representation. Meaning, Ontology and Emotion*, 2007–<sup>11</sup>.

Ante la imposibilidad y dudosa pertinencia de hacernos cargo de ese núcleo teórico en esta sede, aclaramos que utilizamos el concepto de representación, en principio, como extensión de su acepción clásica –estar en lugar de...–, como “puesta en relación de una imagen presente y de un objeto ausente, la una equivalente a la otra porque le es homóloga”<sup>12</sup> desde determinado ángulo de observación. La relación música-espacio se vale en verdad de una más amplia constelación de recursos que la propuesta por Chartier: analogía, metáfora, alegoría, transposición, alusión, evocación, programa, figuras retóricas, convenciones y pactos de lectura, que se ponen en movimiento en cualquier momento del trayecto desde la composición a la recepción y la exégesis. No se eluden sin embargo en lo que sigue otras direcciones que se confrontan con este marco, como las teorías no-representacionales<sup>13</sup>.

Desde otro punto de vista, digamos que se trata aquí de diversos grados y modos de presencia del espacio vehiculados por la música, en una compleja articulación triádica entre prácticas sociales, representaciones del espacio –es decir, espacio conceptualizado, operativo, ligado al modo de producción, a los signos verbales–, y espacios representacionales –simbólicos, vividos, cualitativos, dinámicos–, según el agudo análisis de Lefebvre<sup>14</sup>.

10 *Ibidem*. En textos posteriores Jameson retomó su reflexión sobre este concepto, en un fino análisis del trayecto que va del *cogito* cartesiano al sentido de la *Vorstellung* en Heidegger para sostener su postulado sobre la irrepresentabilidad de la conciencia y la subjetividad. Fredric Jameson: *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente* (Barcelona: Gedisa, 2004) [1ª, en inglés 2002], Parte I, cap. 4, pp. 45-56.

11 Richard Taruskin: “Afterword: what else?” en Joshua Walden (ed.): *Representation in Western Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), pp. 287-309.

12 Roger Chartier: “Le monde come représentation”, en *Annales*, 44, 6 (1989), pp. 1505-1520, 1515.

13 Aunque nos vayamos ya lejos en el campo teórico o especulativo en relación con nuestro tema, resulta necesario aclarar que la representación a la que nos referimos aquí no presupone una realidad exterior independiente, congruente y autónoma a la que se enfrentaría un sujeto –también pleno–, sino aquella concebida en términos lacanianos, ya gobernada por su simbolización: “lo que llamamos ‘realidad’ implica el excedente de un espacio fantasmático que llena el ‘agujero negro’ de lo real”. Slavoj Žižek: *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular* (Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2000), p. 11. Cuando hablamos de referencia, por otra parte, tenemos en cuenta que “sólo puede situarse a partir de lo que el discurso constituye como vínculo. El significante como tal no se refiere a nada que no sea un discurso, es decir, un modo de funcionamiento, una utilización del lenguaje como vínculo”, con todas las restricciones y dificultades que esto conlleva al trasladarlo al terreno musical. Jacques Lacan: *Seminario XX. Aún, 1972-1973* (Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2006), p. 41 [1ª, en francés 1975].

14 Lefebvre: *The Production of Space*, pp. 33-42.

Se trata, por último, de una selección restringida y arbitraria de situaciones que ejemplifican algunos de los ejes que el tema plantea: se sabe que, para constituirse, una disciplina debe, entre otras tareas, hacer su duelo de la totalidad<sup>15</sup>.

### 1- Del espacio nacional. Llanuras

“Yo, ensimismado, no veía más que la tierra desnuda, la tierra nuestra, la inmensa vastedad limpia y austera, la argentina llanura”

Eduardo Mallea, *Historia de una pasión argentina*, p. 32

“...a la pampa hay que mirarla desde abajo, porque sigue por el firmamento (y aun puede decirse que es más cielo que tierra)”

Ezequiel Martínez Estrada, *La cabeza de Goliath*, p. 77.

Si “la imaginación geopolítica moderna (...) se desarrolló a la par del sistema territorial del Estado moderno, asentándose en una narrativa estadocéntrica de la espacialidad del poder”<sup>16</sup>, podría pensarse a las llamadas músicas nacionales como una de sus manifestaciones sonoras paradigmáticas. El paisaje de estos nacionalismos excluye casi invariablemente lo urbano para concentrarse en aquellos reductos considerados auténticos, originarios y no sospechados de contaminación internacionalista. Pero es siempre visto, sin embargo, desde la experiencia citadina, y confeccionado, con sus jerarquías y sus exclusiones, a la medida de los proyectos de nación gestados en las ciudades. El campo aparece como refugio contra las conmociones de las capitales, frente a las cuales “las provincias [son] la roca segura e invisible”<sup>17</sup>.

Luego de su formación parisina con César Franck, Alberto Williams regresa a Buenos Aires en 1889 y según su propia narrativa autobiográfica, comienza a recorrer la llanura para fundar en esta experiencia “la música argentina”. “Los aires de la pampa me embriagaban. Las extrañas puestas de sol, el misterio de los cielos estrellados en medio del silencio, los plenilunios en la soledad de las sábanas, el mugir de los rodeos de millares de vacunos (...) y el rumor de las nocturnas voces, despertaban mi vena artística”<sup>18</sup>. “Mis cotidianas improvisaciones (...) parecían envueltas en los repliegues de lejanas brumas de amaneceres y de ocasos de las sábanas pampeanas, y remedaban ecos de

15 Cf. Michel de Certeau: *Histoire et psychanalyse entre science et fiction* (París: Gallimard, 2002), p. 17.

16 Expresión de John Agnew, citada en Géaroid Ó Tuathail: “The Postmodern Geopolitical Condition. States, Statecraft, and Security at the Millenium”, en *Annals of the Association of American Geographers*, 90, 1 (2000), pp. 166-178, 167.

17 David Harvey: *Paris, capital de la modernidad* (Madrid: Akal, 2008), p. 352. [1ª. en inglés 2006].

18 Alberto Williams: “Orígenes del arte musical argentino”, en *Estética, Crítica y Biografía. Obras completas*, tomo IV (Buenos Aires: La Quena, 1951), pp. 15-19, 15-16.

misteriosas voces de las soledades”<sup>19</sup>. Su música estaría entonces “bañada por la atmósfera de las pampeanas lejanías”<sup>20</sup>. Desde 1893 comienza la composición de una extensa serie de piezas para piano agrupadas en ciclos llamados *Aires de la pampa*. En ellos, al igual que en innumerables obras con similar intención, la referencia al lugar se da a través de la mediación de las músicas folclóricas que allí se practican como dispositivo de transposición, en un intento de equivalencia entre espacio y producción simbólica.

Los títulos de incontables obras encuadradas en esta tendencia no sólo refieren a la geografía a través de la toponimia o la mención a accidentes geográficos sino que proporcionan una escena en la que se disponen personajes, animales y plantas, situaciones, imágenes, movimientos, sonidos locales, objetos que precisan el propósito descriptivo, orientan la recepción y ficcionalizan de este modo el espacio nacional<sup>21</sup>. En 1917 Williams compone su *Primera sonata argentina*, basada, según las indicaciones del compositor en la partitura, en el folclore argentino. Su primer movimiento, estructurado según los principios generales de esa forma en el período clásico-romántico, se titula “Rumores de la pampa” (Ejemplo 1). Estos murmullos campestres, poco o nada deudores de las especies folclóricas, a pesar de la afirmación del autor, se disponen disciplinadamente como material temático de esa rigurosa forma de la Ilustración.

El paisaje “nacional” es fuertemente selectivo. Las jerarquías se establecen entre las regiones tematizadas de modo más temprano y frecuente: por un lado, aquellas de mayor prosopopeya histórica, en las que el espacio está investido por el tiempo, y las de mayor riqueza y representatividad de especies folclóricas; por otro, las de folclores entonces menos caracterizados, más recientes –los del litoral– o casi inexistentes –Patagonia–<sup>22</sup>. Así, a partir de ese espacio geográfico, simbólico e ideológico privilegiado de la narrativa nacional que es la llanura central, Williams va anexando paulatinamente otras

19 *Ibidem*, p. 19.

20 *Ibidem*.

21 Algunos ejemplos, limitados a la obra de Williams: “Junto al fogón”, “Insectos y lagartijas”, “A la sombra de un ombú”, “Galopando por la pampa”, “Desfiles de carretas en lontananza”, “Requiebros de la bordona”, “Luciérnagas en la redecilla de mi china”, piezas integradas a distintos ciclos. En otros casos, el posible vínculo entre el título y el contenido musical específico, aunque haya funcionado en la imaginación del autor o pertenezca a circunstancias de producción desconocidas, resulta, en la recepción, indescifrable. Así ocurre, por ejemplo, con *Llanuras* (1950) de Carlos Guastavino.

22 Un proceso similar de selección, según distintos filtros, se observa en producciones literarias canónicas de la escritura nacional, como en las *Odas seculares* (1910) de Leopoldo Lugones, celebración inaugural escrita en el Centenario, significativamente encabezadas por una dedicatoria “A la Patria”. En ella se recorta el espacio del estado-nación: al Plata, Tucumán y los Andes se dedican odas completas; aparecen los grandes ríos mesopotámicos y ciudades como Buenos Aires, Montevideo y Tucumán. Otros sitios son mencionados esporádicamente, por sus producciones características, en la oda dedicada “A los ganados y las mieses”: la Patagonia, La Rioja, Córdoba. Leopoldo Lugones: *Odas seculares* (Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hno., 1910).

Ejemplo 1. Alberto Williams: *Primera sonata argentina*, 1er. movto., primer y segundo tema

Primera Sonata Argentina.  
(1<sup>re</sup> Sonate Argentine.)

A MAURICE DUMESNIL

ALBERTO WILLIAMS, Op. 74.  
(1917)

I. RUMORES DE LA PAMPA

(RUMEURS DE LA PAMPA.)

ALLEGRO VIVACE. (♩ = 176.)

Piano

(♩ = 132.)  
sonoro

cantabile espressivo  
p

regiones<sup>23</sup>. Alude de modo indirecto al noroeste, históricamente relevante por sus vinculaciones con las grandes civilizaciones andinas y por su antigüedad

23 Algunos de estos *Poemas* surgieron luego de los viajes del propio Williams a esas regiones, según informa Jorge Pickenhayn: *Alberto Williams* (Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1979), p. 89. Williams aconseja recorrer con el oído atento "los llanos y montañas, los ríos y los mares, las ciudades y desierto, los talleres y los ranchos" estaría refiriéndose así, parcialmente, a algunos de sus recorridos o sus intenciones de hacerlos. Alberto Williams: "Las fuentes de la originalidad en la música americana", en *Estética, Crítica y Biografía*, pp. 68-75, 72.

en el proceso de la colonización española (*Canciones incaicas*, 1909-1012), al que regresa presumiblemente, en su *Poema de la Quebrada* (1920), si ésta es la de Humahuaca. Incorpora luego el sur (*Poema fueguino* y *Poema antártico*, ambos de 1923; *Poema de los mares australes*, 1929) y el noreste (*Poema del Iguazú*, 1948). Cuando evoca regiones deshabitadas<sup>24</sup>, el recurso es el de las convenciones descriptivas derivadas del impresionismo musical francés; el propio título de *Poemas* lo libera del compromiso con músicas preexistentes<sup>25</sup>. Las obras van diseñando así una partitura espacial de la Nación y sus límites, un atlas sonoro de la patria integrador y programático que las obras, sin embargo, subjetivizan y trascienden.

El énfasis en lo nacional que permea la política cultural del primer peronismo encuentra en algunos de sus textos teóricos y programáticos referencias concretas a las expresiones musicales. En 1947 Juan Francisco Giacobbe afirma que una nación es el concierto de cinco elementos -orígenes, lenguaje, religión, tradiciones y cultura-. “Y en verdad, si entendemos por la ciencia de los orígenes, la valoración genésica del lugar que va desarrollando en él y en los individuos, la noción intrínseca del *paisaje*, a través del cual se concreta el principio del *terruño* y de ello la promoción geográfico-psíquica de la nación, ningún arte mejor que la música se llena de esas equivalencias”<sup>26</sup>. Como la arquitectura, la música también se engendra en el paisaje: “nace del lirismo del paisaje y trasunta el paisaje. Las dos justifican y especifican la esencialidad del paisaje”<sup>27</sup>. Pero “se entiende que se habla del fenómeno etnofónico argentino y no del urbano, del academicista o de aquel que surge del conservatorio”<sup>28</sup>. Sin embargo, valora y recorre las composiciones cultas que definen el “momento actual de la etnofonía argentina”<sup>29</sup>. En su inventario de las regiones geográficas y culturales argentinas, así como de “todos aquellos tipos de música popular que significan en potencia y en acto a las masas nacionales”<sup>30</sup>, Giacobbe se detiene en la llanura, “esa extensión de misteriosa amplificación de los caminos sin solución”<sup>31</sup>. Sus “horizontes inalcanzables y planos, los campos de verde igual y los cielos de una mutación caprichosa y rica, nos cambian los ritmos solemnes del norte, por la danza centáurica y la épica de los galopes (...) la llanura da un canto y una danza dionisiaca (...) la cordillera y la sierra nos da [sic] un

24 O bien ocupadas por pueblos originarios, el conocimiento de los cuales era deficitario en ese momento y cuya presencia no había sido integrada al proyecto de nación; menos aún sus producciones simbólicas.

25 Aunque por momentos puedan percibirse levemente sus ecos, como en “Vislumbres crepusculares”, segundo movimiento del *Poema de la Quebrada*, que recuerda ritmos de vidala.

26 Juan Francisco Giacobbe: “La Argentina se expresa en su música”, en Comisión Nacional de Cooperación Intelectual (ed.), *Argentina en marcha*, Tomo I (sl, sf [1947]), pp. 83-118, 86, cursivas originales.

27 *Ibidem*, p. 92.

28 *Ibidem*, p. 91.

29 *Ibidem*, p. 94.

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*, p. 99.

canto sostenido, amodorrado y corto (...) La montaña promueve el canto de los asombros contenidos; la llanura el canto de las libertades efusivas”<sup>32</sup>, mientras que “los ritmos fluviales son suspendidos y suspirados”. El modelo de las músicas nacionales españolas y rusas son fuentes que acuden para enriquecer “la musa agrícola y plana”<sup>33</sup>. Metodológicamente, esta teoría del nacionalismo musical argentino se nutre así, como observamos, del determinismo postulado por Taine en la Francia decimonónica; ideológicamente, satisface el “insaciable apetito taxonómico del estado-nación”<sup>34</sup>.

La modernidad musical argentina de los años 30 y principios del 40 fabricó su propia llanura. La de Juan José Castro y de Alberto Ginastera es consecuente y a la vez diferenciada de la de Williams. Ambos compositores retienen la necesidad del indicio folclórico, pero éste aparece diluido, reabsorbido en procesos compositivos de mayor intención especulativa y formal. “Llanuras”, segundo movimiento de la *Sinfonía Argentina* (1934) de Castro, se basa en diseños progresivamente definidos como de vidalita, que se perfilan rítmicamente en el extenso ostinato de nota repetida en los violines que abre la pieza: ¿un horizonte iterativo? Aunque la pieza discurre luego por situaciones de mayor contraste, su inicio lento, *pianissimo*, asordinado, con armonías ambiguas, a-direccionales, instala una posible alusión imaginaria y sensible a la extensión pampeana (Ejemplo 2).

En la obra de Juan José Castro aflora otra versión del mundo rural, cobijado bajo un tópico inesperado: la pastoral. Así, la sexta variación de su *Corales criollos N° 3* (1953) para orquesta, lleva por título “Pastoral” y está articulada por convenciones que recorren los tiempos largos del género<sup>35</sup>: melodía cantable en 6/8, confiada a la flauta, *Andantino*, sin las referencias folclóricas que podrían esperarse en una obra con ese título, algunas de cuyas variaciones se denominan, además, “Quenas” o “Tango”. Lo mismo ocurre en la *Sinfonía de los campos* (1939). Se inicia con una “Canción pastoril”; su tema es confiado al oboe solo –otro “significante pastoral”, al igual que la flauta–<sup>36</sup>, con la indicación “sereno, con sentimiento campestre”. La secuencia parece conducir de campo a campestre<sup>37</sup> y de allí a pastoril –si la organizamos desde lo más inmediato a lo

32 *Ibidem*, p. 100.

33 *Ibidem*, p. 97.

34 Michael Herzfeld: *A Place in History. Social and Monumental Time in a Cretan Town* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991), p. 6.

35 La referencia imprescindible sobre la pastoral como tópico es Raymond Monelle: *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press, 2006).

36 *Ibidem*, p. 233.

37 El término aparece, además, en el título de otra de sus obras: la *Sonatina campestre* (1948) para bandoneón, instrumento no asociado habitualmente con este registro semántico. Aparecen también otras asociaciones con la pastoral barroca: no solo la “Danza de las pastoras” (*Sinfonía de los campos*), sino lo rústico, que Monelle considera incorporado al tópico: *Intrata y danza rústica* para violín y piano (1946) y la “Variación II. Rústico” de los *Corales criollos* orquestales.

Ejemplo 2. Juan José Castro: *Sinfonía argentina*, 2º. movto.,  
"Llanuras", comienzo

II  
LLANURAS

Lento  $\text{♩} = 52$

I. con Sord. *pp*

II. con Sord. *pp*  
con Sord. *pp*

*pp dolcissimo*

Lento  $\text{♩} = 52$   
punta d'Arco  
con Sord. *pp*  
div. *simili*

I. *pp*

II. *pp*

III. con Sord. *p dolce*  
I. solo

ss. *p dolce*

más retórico—, aunque la dirección podría revertirse. En todo caso, la pastoral

48

Fl. *p*

Ob. *pp*

Cl. Sib *p*

Cl. B. Sib *pp*

Fg. *pp*

Fa *p dolce*

Cr. *pp*

Fa *pp*

Do

Trb. Do

A.

I. solo con Sord. *p dolce*

Vni I. gli altri

Vni II.

Vlo.

Vo.

Cb.

se presenta en estas piezas como desvío, transposición especulativa o flexión neoclásica de la pampa<sup>38</sup>.

38 La producción de José María Castro -"Pastoral" del *Concerto grosso* (1932)-, así como numerosas obras de Washington Castro, desde *El concierto campestre* (1946) hasta las *Pastorales* de cámara y orquesta de los años 80, se concentran en la evocación europea dieciochesca vigente en sectores de la música del siglo XX, sin intenciones de vincularlo con lo local.

Las *Pampeanas* de Alberto Ginastera, en particular las dos primeras, se conectan, en cambio, con aquellos modos de representación que no ignoran las músicas locales, como las mencionadas “Llanuras” de Castro. Un comienzo similar en cuanto al carácter casi inmóvil y contemplativo aparece en la *Pampeana N° 1* (1947). En su primera parte, más rapsódica, no utiliza elementos folclóricos, pero hace presente, condensado, ese universo con la imitación del rasgado de la guitarra, en acordes prolongados –el más recurrente de los cuales despliega los sonidos de sus cuerdas al aire, como en tantas otras obras– que puntúan los giros melódicos cadenciales del violín. Esta conducta reaparece en la *Pampeana N° 2*, para chelo y piano (1950).

### Ejemplo 3. Alberto Ginastera: *Pampeana N° 1*, comienzo

**PAMPEANA No.1**  
Rhapsody for Violin and Piano  
ALBERTO GINASTERA  
1947

Lento e liberamente ritmato  $\text{♩} = 50$

The image shows the beginning of the musical score for 'Pampeana No. 1' by Alberto Ginastera. It is a rhapsody for violin and piano, composed in 1947. The tempo is 'Lento e liberamente ritmato' with a quarter note equal to 50 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The violin part begins with a melodic line, and the piano part provides harmonic support with sustained chords. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'mp' (mezzo-piano), and a 'Lasciar vibrare' instruction for the piano part.

En 1994 Jorge Horst compone *Llanura*, para un conjunto de cámara desprovisto de timbres asociados al folclore: saxofones soprano y tenor, violín, contrabajo y un bandoneón deliberadamente desviado de cualquier vecindad con el tango. Dedicada a su colega, el compositor Jorge Molina, residente en Santa Fe, para Horst su pieza es “una especie de enunciado sonoro de aquella geografía que tanto nos unía, de tantos viajes [por] esa maravillosa llanura que siempre veíamos como fantástico paisaje de apariencia eterna (...). La referencia a la llanura era como un homenaje a la geografía que de alguna manera nos

comunicaba"<sup>39</sup>. Solidaria con modos de representación sonora que veníamos constatando, en este adagio la lentitud en el despliegue de cada campo armónico, en sus sutiles y tranquilas transformaciones, en sus respiraciones amplias, funciona como una analogía posible con ese territorio estático visto desde lo macro, aunque lleno de matices en lo micro.

Ejemplo 4. Jorge Horst: *Llanura*, comienzo<sup>40</sup>

A Jorge E. Molina "LLANURA" (1994) Jorge Horst

♩ = 52 ↔ 63

30" - 35"

5"

SXS

SXT

BAND

Vn

Cb

En todos estos ejemplos, el *tempo* deviene factor constitutivo: el paisaje impone una temporalidad que la música está en inmejorables condiciones para captar. Estos espacios intensamente investidos por la subjetividad del artista ilustran musicalmente las categorías de "geografías emocionales" o "cartografías del sentimiento" propuestas por Joan Nogué y Anna Gibbs, respectivamente<sup>41</sup>.

39 Comunicación personal, mensaje de correo electrónico del 9-07-2013.

40 En las instrucciones de ejecución, el asterisco simple indica: "Cada intérprete elegirá su 'tempo' dentro del rango dado, pudiendo variarlo en esos límites. El comienzo y el final de cada módulo estará regulado por el director"; el doble, "A partir de la indicación del director, los intérpretes se detendrán durante ~ 5" sobre el sonido que en ese momento estén tocando". Manuscrito, p. 1.

41 Joan Nogué: "Paisaje y Comunicación"; Anna Gibbs: "Cartographies of Feeling: another tango in Paris", en *Emotion, Space and Society*, 1, 2 (December 2008), pp. 102-105.

En 2011 Martín Liut produce el primero de sus *Inventarios argentinos*, titulado “Glosario de la pampa”, una reflexión sensible sobre las tradiciones del nacionalismo argentino. Liut parte de *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, del escritor Pablo Katchadjján<sup>42</sup>, quien recompuso en base a esa premisa los versos del poema fundante de José Hernández, en una operación conceptual que desarma la integridad del texto y lo reformula desde un código externo, anónimo y automático a través del cual sus famosos sintagmas establecen inusitadas relaciones semánticas. A la lectura de fragmentos de ese texto durante la ejecución se suman la guitarra y el piano, dos instrumentos que materializan otras tantas tradiciones: la folclórica y la académica. Abren la obra, en una zona provisoria de confluencia, con el famoso “acorde simbólico” ginasteriano, fagocitando así un momento previo en la secuencia de representaciones. En lo sucesivo, la guitarra ejecuta incesantemente fórmulas de milonga pampeana y el piano elabora un discurso musical culto, cuya contemporaneidad es reforzada por sonidos electroacústicos como medio de “generar el paisaje sonoro de la pampa actual”<sup>43</sup>. Simultáneamente se proyecta un video que captura la imagen del campo que pueden haber recorrido en sus cabalgatas los gauchos de *Martín Fierro*, atravesado ahora por una autopista, la Ruta Nacional 3. Filmado en un *travelling* desde el interior de un automóvil, el paisaje “real”, impoético, desangelado, irrumpe así mediante otro sistema semiótico en el local anónimo del concierto<sup>44</sup>, como una ventana que da acceso al “exterior” y con él al discurrir temporal implícito en el viaje. La imagen fílmica es el presente, el siglo XXI de la pampa del siglo XIX. Ambos momentos históricos se duplican en lo sonoro-visual: los recursos contemporáneos en el piano y la electrónica por un lado, la guitarra que toca esquemas provenientes de los tiempos de Fierro por otro. Este espacio se monta en una triple perspectiva en su relación con el paisaje: la inmediatez –o su verosimilitud cinematográfica–, la mediación de una literatura canónica de la argentinidad y los modos de referir a él sedimentados en la memoria musical local (Imagen 1).

La obra desarma de este modo el entramado discursivo del nacionalismo, lo des-ficcionaliza; al presentar algunos de sus resortes constitutivos privados ahora de la sintaxis que organizaba su sentido originario, revela las tensiones genéricas, históricas y técnicas de sus representaciones. Además, según las manifestaciones del compositor, esa ruta fue la recorrida con insistencia durante

---

42 Pablo Katchadjján: *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía, 2007).

43 <http://martinliut.blogspot.com.ar/> última consulta 12-2-2014.

44 Que no lo fue, en verdad, en su estreno, ya que tuvo lugar en una sala de la antigua Biblioteca Nacional Argentina, pero nada impide, en el dispositivo de la obra, ser ejecutada en otro sitio.

su infancia, en viajes familiares<sup>45</sup>. El paisaje adquiere así connotaciones personales y una de las dimensiones de la obra tematiza en consecuencia el eslabón entre lo privado y lo público, entre la gran narrativa nacional y la experiencia íntima, circunstancialmente contenida en esa extensión.

**Imagen 1. Martín Liut: *Inventarios argentinos 1. Glosario de la pampa*. Biblioteca Nacional, 14-4-2013**



La música reescribe así, incesantemente, como un palimpsesto sonoro, su propia llanura. Pero a diferencia del funcionamiento de la metáfora del palimpsesto en las teorías deconstruccionistas<sup>46</sup>, las sucesivas superposiciones y borraduras imperfectas no se anulan: coexisten en toda su integridad y por sobre su valor artístico intrínseco constituyen un archivo de recursos de representación.

<sup>45</sup> *La Nación*, 26-11-2011, p. 6.

<sup>46</sup> "El lugar, es el palimpsesto. El análisis erudito [científico] no conoce de él sino su último texto", afirma Michel de Certeau: *L'invention du quotidien, I. Arts de faire* (París: Gallimard, 1990), p. 295 [1980]. Una discusión sobre las formulaciones, alcances y crítica de este concepto en Doreen Massey: *for space* (Londres: Sage, 2005), pp. 110 y 115.

## 2- De la región

“No entiendo, termina Lescano, como se puede ser fiel a una región, si no hay regiones.

No comparto, dice Garay”

Juan José Saer, “Discusión sobre el término zona”,  
*La Mayor*, p. 138.

Como consecuencia de la revisión del ideario universalizante de la Modernidad y sus vanguardias, la inscripción local vuelve por sus derechos, tanto en versiones regresivas, nostálgicas y conservadoras como, al contrario, en forma de “retaguardia crítica” resistente, capaz de articular “el impacto de la civilización universal con elementos derivados indirectamente de las peculiaridades de un lugar concreto”<sup>47</sup>. La expresión “regionalismo crítico” propuesto originalmente por Alex Tzonis y Liliane Lefaivre, desarrollado por Kenneth Frampton en la reflexión arquitectónica contemporánea, conceptualiza esta dialéctica entre racionalidad formal, abstracta, por un lado y sustancia idiosincrásica, tectónica, contingente por otro, sin ceder por ello a las tentaciones de diversos “ismos”: eclecticismo, populismo, chauvinismo. Un “dominio limitado”, afirma Frampton, es la “precondición absoluta” para permitir que una forma pueda resistir “el interminable flujo procedimental de la megalópolis”<sup>48</sup>. Se reintroducen de este modo “dimensiones simbólicas multivalentes (...), mezclas de códigos” y se produce la “reapropiación de tradiciones locales vernaculares y regionales”<sup>49</sup>.

Numerosas músicas producidas en Argentina y otros países latinoamericanos en distintos momentos podrían coincidir con las formulaciones precedentes, aunque no se verbalicen como tales por parte de los compositores. Lo que particulariza el concepto y su uso en este contexto es, por un lado, la circunstancia de su aparición, en pleno debate sobre la posmodernidad, a algunos de cuyos postulados Frampton suscribe sin transigir en su afán crítico; por otro, la explícita adhesión al regionalismo crítico como su referencia

47 Kenneth Frampton: “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”, en Hal Foster (ed.): *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983), pp. 16-30, 21.

48 *Ibidem*, p. 25.

49 Andreas Huyssen: “Mapping the Postmodern”, en *New German Critique*, “Modernity and Postmodernity”, 33, (Autumn 1984), pp. 5-52, 14-15. Harvey, por su parte, afirma que la región puede ser un concepto conservador, tradicionalista, o bien presentarse como “resistencias regionales”, como “oposiciones a las materializaciones del dinero, espacio y tiempo bajo la hegemonía del capitalismo”. David Harvey: *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (Buenos Aires, Madrid: Amorrortu, 2004, p. 265 [1ª. en inglés 1990]). Observa, sin embargo, que estas oposiciones “con demasiada frecuencia están sujetas al poder del capital sobre la coordinación del espacio universal fragmentado y la marcha del tiempo histórico global del capitalismo, que está fuera del alcance de cualquiera de ellas en particular”. *Ibidem*.

conceptual efectuada por Carmelo Saitta<sup>50</sup>. Ante el conflicto entre globalización y localismo, Saitta reconoce que el problema radica en “cómo conciliar los avances teóricos, científicos y tecnológicos con los acervos culturales tradicionales. ¿Había que volver al folclore o a los nacionalismos de principio de siglo? En mi caso particular me resultaba evidente que debía evitar toda reminiscencia al Folk”<sup>51</sup>. En un abandono progresivo de la abstracción serial, sus obras musicales subsiguientes, instrumentales y electroacústicas, igualmente basadas en procedimientos compositivos y en la tecnología contemporáneos, muestran el retorno de una música pulsada, con extensas zonas reiterativas, circulares, de sugerente tonicidad, una tímbrica que evoca instrumentos “étnicos”, alusiones a sonoridades que remiten tanto al universo cultural y sonoro de su lugar de nacimiento en Sicilia como al de su radicación, Argentina y por extensión, Latinoamérica. Si para referirse al primero recurre todavía, en un primer momento, a giros melódicos folclóricos utilizados en *2x4* (1978), las distantes resonancias arcaicas que pueblan *U mare Strombolicchio e' chidda luna* (1994), suscitado por su primer viaje de regreso a las islas eolias en que transcurrió su infancia, lo evocan de manera más oblicua, por el comportamiento de la materia y la temporalidad. El segundo aparece bajo una fisionomía más narrativa en *Pliegues, Borrás de humo, Sueños* (1996), para medios electroacústicos. El compositor la describe como “metáfora de un rito ancestral [que] procura evocar una ceremonia de fertilidad, de iniciación a la siembra, de invocación a la Pacha Mama. El lugar, la Puna; el tiempo, el que va desde el amanecer al anochecer de un determinado día del año”<sup>52</sup>.

Aunque un compositor, como es este caso, encuentre en un marco teórico externo una matriz conceptual que corresponde a su propia poética, el proceso de significación resulta desde luego incomparablemente menos lineal, programático o voluntarista que lo que se nos presenta a los observadores/escuchas externos, o las que manifiestan las propias verbalizaciones del autor. Las asociaciones pueden ocurrir de manera inesperada, azarosa, en cualquier momento del recorrido o incluso más allá de sus propios límites.

En 1997, Saitta compuso la ópera *Tancredi e Clorinda*, una versión de las estrofas de Tasso que serviría como contrapunto contemporáneo a una representación de la obra de Monteverdi en el Centro de Experimentación del Teatro Colón. En esta pieza se incluía un solo de violonchelo basado en dobles cuerdas en posición cerrada. Saitta lo retoma en 2002 y le agrega dos nuevos

50 La información fáctica aquí expuesta proviene de Carmelo Saitta: “Una pequeña bitácora compositiva”, (Buenos Aires: inédito, 2014), pp. 20-21, así como de conversaciones informales sostenidas en distintas oportunidades.

51 *Ibidem*, p. 6.

52 Comentarios del autor incluidos en el CD *Música argentina de los '90* (Buenos Aires: Asociación Editar, ED 003, 1997). El texto prosigue con la descripción de una fiesta-ceremonia local, muy similar, curiosamente, a la que Ginastera escribiera –en versión trilingüe– para su *Puneña N° 2*, op. 45 (1976), no retenidos luego en la edición de la partitura. Manuscritos conservados en la Paul Sacher Stiftung, Colección Ginastera.

estudios. Por sugerencia de Martín Devoto, el intérprete que haría el estreno, decide ponerle un título al conjunto: de allí surgieron *Tres postales*. Llamó a la primera, derivada de la pieza escénica, "San Ignacio Mini". Probablemente su polifonía diatónica, arcaizante y comprimida en el registro suscitó en el compositor la relación con la sonoridad de los pequeños órganos que existirían en la misión jesuítica radicada allí durante la colonia, desplazamiento geográfico del referente barroco inicial que liga espacio e historia.

### Ejemplo 5. Carmelo Saitta: *Tres postales*, N° 1, "San Ignacio Mini", comienzo

♩ = 40-50  
*Siempre ligado y sin vibrato*

*Siempre piano*

La segunda, organizada como melodía sobre la primera cuerda, con *portamenti* y cuartos de tono, acompañada por un bordón en la cuerda contigua, con sordina, se llamó "Ischigualasto", formación rocosa situada en la provincia de San Juan. La restante, dedicada al golpe de arco, es un movimiento perpetuo propuesto como analogía con la marcha del Tren de las Nubes (Salta), que atraviesa el viaducto *La polvorilla*, título del tercer estudio.

La inspiración espacial no fue parte deliberada del proyecto compositivo inicial; por el contrario, la asociación apareció después, suscitada por la audición del resultado, que produjo lo que podríamos denominar paisajes retrospectivos. Nada impide conjeturar, no obstante, que algo del punto de llegada haya estado inconscientemente latente en el punto de partida...<sup>53</sup>.

53 Los títulos "espaciales" de otras obras de Saitta derivan simplemente de determinadas circunstancias de su producción, como los sitios donde se originan los encargos. *La Cañada* (2006) fue escrita a solicitud de los organizadores de un Festival Internacional de Orquestas

### 3- De las ciudades

“... a la metrópoli hay que mirarla desde arriba  
(porque es más techos que paredes) (...)

También la vista y el oído son órganos de  
tacto más que la mano, en la ciudad”

Ezequiel Martínez Estrada, *La cabeza de Goliath*, pp. 77 y 107.

De modo similar a la función asumida por los materiales folclóricos en la connotación del espacio rural, el tango capitalizó la referencia al imaginario urbano y sus bordes, desde “Arrabal”, primer movimiento de la *Sinfonía argentina* (1934) de Juan José Castro al primero de la *Sinfonietta* (1953) de Piazzolla, desde el segundo tiempo de la *Sinfonía de Buenos Aires* (1963) de José María Castro al número que abre *Aquel Buenos Aires* (1970) de Pedro Sáenz, por nombrar sólo algunas de las piezas que a partir del género proponen diferentes respuestas estéticas.

Lo urbano admite distintas figuras dependientes de la escala: la cuadra, el barrio, una calle o el esquema ideal de la ciudad completa. La música de Piazzolla se presenta casi invariablemente como música urbana moderna, porteña y cosmopolita<sup>54</sup>, pero cuando compone sobre poemas de Borges adopta formas de la milonga antigua, adheridas a la idea de suburbio, de las orillas de un Buenos Aires pasado, que corresponde a la intención de los textos. Piazzolla, en este sentido, presenta un urbanismo bifronte.

El tango se incluyó asimismo como un elemento más de descripción sonora de la ciudad, junto a recursos electroacústicos que permitieron el traslado directo de los sonidos de la gran urbe como material temático, según ocurre en *Metrópolis Buenos Aires. Tema y variaciones sobre una ciudad* (1989), de Francisco Kröpfl. De un amplio banco de registros documentales, el compositor seleccionó materiales que funcionan como metonimia sonora de la ciudad y sus habitantes. Los más relevantes son las manifestaciones callejeras, las interminables conversaciones telefónicas que introducen el sonido y la cadencia del habla porteña y, desde luego, el bandoneón, en este caso, el procesamiento de tomas realizadas al gran instrumentista Leopoldo Federico, quien además verbaliza su experiencia como intérprete de tango. Estas configuraciones, en especial las dos primeras, corresponden a la categoría de “señales” sonoras, según la clasificación de Murray Schafer, aunque la sonoridad del bandoneón, esos breves fragmentos en que el timbre y la gestualidad instrumental priman sobre la identificación precisa de una pieza, también admite su inclusión en este conjunto, dado que estas señales “pueden a menudo organizarse en códigos muy elaborados, que permiten mensajes de considerable complejidad a ser

---

de Vientos en la ciudad de Córdoba: de ahí su alusión al arroyo que la atraviesa.

54 Cf. Omar Corrado: “Significar una ciudad: Piazzolla y Buenos Aires”, en *Revista del Instituto Superior de Música – Universidad Nacional del Litoral*, 9 (2002), pp. 52-61.

transmitido a quienes puedan interpretarlos”<sup>55</sup>.

Se trata de un tema u obertura expuesto al principio de la pieza, seguido por una serie de variaciones según ese procedimiento de la tradición musical. Aparecen asimismo otros subtemas complementarios, como las voces de inmigrantes en distintos idiomas, vendedores ambulantes o ecos operísticos que insertan la poderosa presencia del Teatro Colón en la vida de la ciudad. Kröpfl condensa así extractos crudos del paisaje urbano con manifestaciones musicales de distintas tradiciones que se dan cita en ese mismo espacio<sup>56</sup>. Podría decirse que mediante este montaje “una ciudad transhumante, o metafórica, se insinúa así en el texto claro de la ciudad planificada y visible”<sup>57</sup>.

El trabajo compositivo, basado en la exploración de las capacidades expresivas del material, su sólido ordenamiento estructural y su poder de interpelación a la memoria de quienes viven la realidad cotidiana de la ciudad, apunta a generar haces de sentido, a través de la combinatoria, metamorfosis, fricción y nuevas relaciones entre los elementos en juego.

#### 4- De allá y el desarraigo

“No me podrán quitar el dolorido sentir...”

Garcilaso de la Vega, *Égloga I*.

Es habitual que la imaginación espacial de los compositores de desplace libremente por las más diversas geografías del planeta. El recurso para connotar esos paisajes distantes no difiere, en la mayoría de los casos, del empleado para los cercanos, ya señalado: sus músicas características, propiedades de las culturas que allí se desarrollan, reserva tópica para aludir a ellas.

En los compositores argentinos resulta particularmente interesante la frecuente alusión a los lugares de proveniencia propios o de sus familias, cuando se trata de integrantes de procesos inmigratorios relativamente recientes. Estos paisajes, que podríamos denominar del desarraigo, hacen sistema con los del país receptor, el aquí y ahora de su actividad compositiva.

Aquellos que se establecieron en el país como exiliados encontraron en su propia obra musical un ámbito donde conjurar el drama del hogar perdido. Más que en otras situaciones, se trata aquí de recuperar los “espacios dichosos” definidos por Bachelard, aquellos “defendidos contra las fuerzas adversas, los espacios amados [a cuyo] valor de protección (...) se suman los valores

55 Murray R. Schafer: *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994) [1977], p. 10. El ejemplo que propone Schafer es el de los toques del corno de caza.

56 Una consideración sobre los materiales, problemáticas y evaluación de esta obra puede consultarse en Federico Monjeau: “La música electroacústica en la Argentina”, en *Humboldt*, 100 (1990), pp. 50-53.

57 De Certeau: *L'invention du quotidien*, I, p. 142.

imaginados”, aunque, en un doble juego de atracción y rechazo, aparezcan también sus aristas hostiles<sup>58</sup>. La *Fantasia española* (1945-46) de Julián Bautista, primera pieza compuesta en Argentina, donde se había establecido en 1939, “es una obra de carácter sombrío y rapsódico, algo contrario a la forma de componer del Bautista anterior (...) No cabe duda de que la remembranza de España es la que produjo esta obra”<sup>59</sup>. Las siguientes se concentran en esquemas abstractos o recurren a textos de la literatura peninsular, sin relación con Argentina.

Otros autores, en cambio, dialogaron con sus distintas situaciones vitales en su música, lo cual resulta notorio en el caso de los compositores de origen hebreo. Jacobo Ficher, proveniente de Odessa, compuso, desde su llegada a Argentina en 1923, numerosas obras que tributan a sus propias tradiciones – *Primera suite sobre temas populares judíos* op. 5 (1924), *Melodía hebrea* op. 12 (1928), *Variaciones sobre un tema popular judío* (1932), *Tres danzas hebraicas para dos pianos* (1947)–. La apelación a estas manifestaciones culturales es atópica, frecuente en las diásporas de pueblos carentes de residencia territorial a la cual remitir. Llegará poco después: su *Salmo de alegría. Cantata por el nuevo Estado de Israel* op. 69 (1949), dedicado “al pueblo de Israel”, precisa una localización, en términos geopolíticos cruciales en esos años. Pero su interés también se dirigió a los paisajes cercanos en los ciclos de canciones referidas al Paraná, con poemas de otro emigrante, Rafael Alberti –*Seis canciones del Paraná* op. 77 a y b; *Cuatro baladas del Paraná* op. 79, todas de 1953, el mismo año de escritura de los textos–<sup>60</sup>.

En 1942, tres años después de su llegada a en Buenos Aires proveniente de su Viena natal, Guillermo Graetzer compuso *Jerusalem Eterna* (1942). Progresivamente, el nuevo espacio latinoamericano le inspiró obras ancladas en este territorio, su historia y sus mitos –*Santa es la tierra del Mayab* (1977)<sup>61</sup>, *La creación según el “Popol wuh maya”* (1989)–.

En las primeras generaciones de compositores nacidos en Argentina, los diferentes espacios visitados en las obras marcan estas fracturas aunque se enlazan orgánicamente, según podemos observar en las localizaciones regionales o nacionales de las piezas, cuya radicación establecen en muchos casos los textos literarios elegidos: la Galicia de Juan José Castro o de Roberto Caamaño; la España de Juan José y José María Castro o de Roberto García Morillo. El conjunto formado por “allá”, “ellos”, “otros” de la lógica que preside el acto y lugar de enunciación es en estas situaciones inseparable de sus contrarios: se asocian en un nosotros inclusivo que enlaza lo afectivo, la memoria de la cultura, el tributo al origen, la nostalgia y su reparación simbólica en el mundo de los sonidos.

58 Gaston Bachelard: *La poétique de l'espace* (París: PUF, 1998), pp. 17-18 [1957].

59 Emilio Casares Rodicio: “Bautista Cachaza, Julián”, en Emilio Casares Rodicio (ed.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2 (Madrid: SGAE, 1999), pp. 301-309.

60 Cf. Mario García Acevedo: “Ficher, Jacobo”, en Emilio Casares Rodicio (ed.): *Diccionario de la Música*, vol. 5 (1999), pp. 125-126. Catálogo realizado por Tatiana V. P. de Lopszyc.

61 Mayab es el nombre original de Yucatán en idioma maya. La información sobre Graetzer proviene de <http://www.guillermograetzer.com>, 3-2-2014.

Ese nosotros alcanza a quienes realizaron el trayecto inverso: los emigrados argentinos por distintas razones, radicados de manera transitoria o permanente en el exterior. Forman parte de lo que Alberdi llamaba el “país argentino flotante” o “provincia flotante de la República Argentina”<sup>62</sup>. En una primera aproximación, lo más usual en la relación de estos compositores con su lugar de origen, –y dentro de ella, la presencia de la marca espacial en esos repertorios– consiste en aludir a la Argentina a través del tango como condensación o símbolo sonoro del país, única referencia identificable, además, para un público extranjero<sup>63</sup>. Pero es posible que existan vínculos más secretos, que análisis específicos posteriores permitirían descifrar.

### 5- De analogías, desplazamientos y metáforas

“...en un espacio preciso, como recortado por el alcance de una mirada, en el cual el sonido resulta inconcebible”.

Antonio Di Benedetto, *Zama*, p. 123.

En el pensamiento y la producción musical de Mariano Etkin el paisaje ocupa un sitio medular al que los títulos de sus obras y las reflexiones contenidas en sus textos no cesan de remitir. Podría decirse entonces que forman parte sustancial de un proyecto estético al que se incorporan por diferentes vías. Una de ellas consiste en descubrir la singularidad del lugar físico como fuente material y simbólica que impacta en la imaginación musical y es susceptible de marcar a través de ella el horizonte desde el que se compone.

El paisaje (latino) americano, con sus mesetas, sus montañas, selvas, llanuras, vientos y silencios, pero también con la simultánea posibilidad de percepción de lo minúsculo, lo casi microscópico, está ahí para quien esté dispuesto a reconocerlo y estremecerse. Forma parte de lo tenebroso, de lo oscuro, de lo innombrable, de lo otro, de todo aquello que la cultura urbana europea trata de encubrir (...) Esa “otredad”, sin embargo, asoma a la superficie visible –audible– a pesar de los intentos de suprimirla<sup>64</sup>.

62 Juan Bautista Alberdi: *Escritos póstumos* (Buenos Aires: Imprenta Alberdi, 1900). Tomo XV, pp. 263 y 307, respectivamente. En la primera cita, Alberdi se refiere a la emigración; en la segunda, precisa que se trata de la emigración política.

63 Sólo algunos ejemplos: *Del tango* (1982) y *Tan Tango* (2001) de Carlos Roqué Alsina; *El tango y La milonga* (ambos de 1988) de Carlos Rausch; *Desarraigo, Ruptango* (ambos de 1992) y *Transmutango* (1999) de Carlos Graetzer; *Dos tangos* (“Derrumbe” y “Mano brava”) (1999) de Oscar Strasnoy; *Furor* (2008) de Juan María Solare; *Visiones –Homenaje a Piazzolla–* (2013) de Sergio Fidemraizer. Ginastera, en cambio, desde Ginebra, siguió refiriendo al país mediante alusiones folclorizantes –*Puneña N° 2* (1976)– o bien a América Latina a través de textos del pasado precolombino –*Popol Vuh* (1975-1983)–.

64 Mariano Etkin: “Los espacios de la música contemporánea en América Latina, en *Revista del*

El compositor intenta captarla mediante la utilización de “materiales y procedimientos de diverso origen pero igualmente despojados de una fuerte carga histórico-estilística –es decir, lo más neutros posibles en ese sentido–, [para acercarse] a una manera de estar en nuestra tierra a través de lo sonoro que (...) se va perfilando con rasgos característicos”<sup>65</sup>. Ello implica no sólo una distancia crítica con respecto a las tradiciones musicales cultas sino también una radical renuncia a las músicas populares locales como repositorio retórico privilegiado de los nacionalismos.

En su catálogo, las únicas referencias a lugares específicos son Taltal y Cifuncho, pequeñas localidades costeras del norte chileno, poco conocidas fuera de su contexto. *Taltal* es una pieza para cuatro percussionistas, cada uno a cargo de una *gran cassa* y un gong grave. La elección de los dispositivos instrumentales, la drástica disminución de la enigmática materia puesta en juego, la economía extrema de recursos, la reducción de la referencia externa casi hasta el anonimato –o subsumida en la sonoridad percusiva y repetitiva de su nombre y de una etimología difusa–<sup>66</sup> obedecen asimismo a esta poética, que genera otras consecuencias en el pensamiento del compositor:

A través de la materia sonora el compositor latinoamericano puede conectarse con la dimensión mítica del continente. Más aún, esa materia pre-musical es para algunos de nosotros como la tierra americana: bárbara, inhóspita, tenebrosa; estamos ante ella con estupor y espanto<sup>67</sup>.

Si bien los compositores argentinos no renuncian a los materiales europeos, Etkin se pregunta si la diferencia no consiste en “la manera en que los materiales se trasladan, se interrumpen y se mezclan. En esos materiales el compositor parece escuchar más lo acústico que lo histórico; la materia que es el símbolo”<sup>68</sup>.

Etkin radica en viajes de la infancia un suelo fundante de su percepción del mundo exterior, de “esa parte del mismo que tiene que ver con lo geográfico, el espacio, el silencio, lo aparentemente vacío”. Y esos silencios admiten graduaciones: en los salares catamarqueños y los volcanes precordilleranos “tiene una cierta espesura o profundidad”, mientras otros sitios plantean “otra visión del silencio, esta vez desde adentro”<sup>69</sup>. La diversidad estructural y expresiva de los silencios que perforan la continuidad sonora en su obra puede reconocerse en este minucioso análisis sensorial, en la experiencia acústica y originaria del

---

*Instituto Superior de Música- Universidad Nacional del Litoral*, 1 (1989), pp. 47-58, 56.

65 *Ibidem*, p. 53.

66 <http://www.schlagquartett.de/repertoire/komponisten/etkin.html>, última consulta 29-12-2013.

67 Etkin: “Los espacios”, p. 55.

68 Mariano Etkin: “El hombre que está solo y espera”, en [www.latinoamerica-musica.net](http://www.latinoamerica-musica.net), última consulta 28-2-2014. Texto incluido en el catálogo del Festival “Neue Musik Rümelingen”, Suiza, 1997.

69 Mariano Etkin: “Alrededor del tiempo”, en *Lulú*, 2 (noviembre de 1991), pp. 17-18, 17.

paisaje. De ella provienen asimismo sus especulaciones más abstractas sobre las dimensiones, las distancias, las escalas. Así, en zonas desérticas

coexisten de manera asombrosamente transparentes las escalas perceptivas más disímiles: por un lado, el guijarro minúsculo y la araña; por el otro, el volcán y el inmenso altiplano. En el medio, casi nada. La escala intermedia, o, mejor, el nexo entre las escalas extremas es uno mismo. Los paisajes desmesurados provocan, como ninguna otra cosa, la sensación de lo continuo, o de lo que, necesariamente, trasciende la discontinuidad esencial del hombre<sup>70</sup>.

En su estudio sobre *Cifuncho*, para violín solo, Federico Monjeau relaciona los “corrimientos mínimos a partir de un repertorio fijo de sonidos [que] se desarrollan sobre un fondo de tiempo amplísimo” con los extremos de la escala espacial: “la araña en el altiplano”<sup>71</sup>. Y proyecta sus conclusiones más allá del paisaje físico: “la ausencia de mediaciones entre el guijarro y el volcán podría expresar una ausencia de mediaciones en términos de ciertas tradiciones musicales o culturales”<sup>72</sup>, un registro conceptual que no es ajeno a la reflexión del compositor. Tampoco lo es el desplazamiento de sentido desde realidades espaciales o geográficas a ideas o conceptos más especulativos: *Distancias* (1968-69) alude tanto a la interválica, la distribución registral, el grado de presencia o lejanía que produce los sonidos como a su alejamiento de Buenos Aires en el momento de la escritura de la obra<sup>73</sup>; los “altos” *Caminos de cornisa* (1985) son los accidentes deberá atravesar el compositor para acercarse “a nuestras materias y nuestros espacios”, eludiendo el acecho de los reduccionismos<sup>74</sup>.

Neutralidad de los materiales y paisajes vacíos<sup>75</sup>, primordiales, deshistorizados, pre-sociales, son dos vértices de una operación consistente en el despojamiento fenomenológico como vía de acceso a metáforas identitarias<sup>76</sup> que

70 *Ibidem*.

71 Federico Monjeau: *La invención musical: progreso, forma y representación* (Buenos Aires: Paidós, 2004), p. 172. Un análisis tímbrico-instrumental de esta misma pieza en Carlos Mastropietro: “Procedimientos y recursos instrumentales. Aportes de Cifuncho de Mariano Etkin”, en <http://artesencruce.filo.uba.ar/sites/artesencruce.filo.uba.ar/files/12-MusicaContemporanea-Mastropietro.pdf>, última consulta 26 de febrero 2014.

72 *Ibidem*, p. 173.

73 Manifestaciones del autor según Marta Lambertini: “Etkin, Mariano”, en Emilo Casares Rodicio (ed.): *Diccionario de la música*, vol. 4 (1999), pp. 842-843, 843.

74 Etkin: “Los espacios”, p. 57.

75 El compositor proyecta la idea de vacío a dimensiones de mayor alcance; subraya “la pertinencia de aquellas obras que –de una manera o de otra– se relacionan con lo vacío, en todas sus acepciones. Reconquistar el vacío podría ser una recurrente utopía del componer”. *Ibidem*, p. 18.

76 No se nos escapa la dificultad teórica que el uso del término “metáfora” presenta al trasladarlo a terrenos no verbales. Aunque su uso se ha generalizado en distintos ámbitos, aclaramos que lo empleamos aquí, por extensión, como “excedente de sentido”, un plus que desborda el valor cognoscitivo o estructural y es capaz de proyectar la obra a la categoría de símbolo. Paul Ricoeur: *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* (Buenos Aires, México:

establecen en el espacio su sede para proyectar en él asociaciones y analogías<sup>77</sup>.

## 6- De la historia

“Dans ses mille alvéoles, l’espace tient du temps comprimé. L’espace sert à ça.”

Gaston Bachelard, *La poétique de l’espace*, Cap. I, II, p. 27.

En las antípodas de esa prescindencia del pasado, los lugares son invocados por la potente inscripción histórica y simbólica que portan, lugares de la memoria, las tragedias y las utopías<sup>78</sup>. El vínculo entre lugar e historia se manifiesta de manera explícita en las experiencias de arte sonoro en la vertiente llamada desde los años 70 *site-specific art*, en las cuales el espacio es condición intransferible de su productividad. En años recientes<sup>79</sup>, compositores como Martín Liut y Nicolás Varchausky desarrollan sistemáticamente su pensamiento musical dentro de estas premisas<sup>80</sup>.

Siglo XXI-Universidad Iberoamericana, 2003) [conferencias dictadas en USA en 1973 y 1975; 1ª, en inglés, 1976], esp. cap. 3, “La metáfora y el símbolo”, pp. 58-82. En una entrevista ulterior, Ricoeur reflexiona sobre las relaciones entre metáfora y función mimética del arte; ante la duda de que la música pueda establecerlas, retiene la capacidad de ésta para crear “tonalidades afectivas”, por las cuales “extiende nuestro *espacio* emocional, abre en nosotros una *región* donde van a poder figurar sentimientos absolutamente inéditos” (cursivas nuestras). Los títulos de ciertas obras musicales establecen “una relación alusiva y no descriptiva” con las cosas; se trata de “transfiguración más que de refiguración de sentido”, que conduciría a una “forma extrema de la metáfora generalizada”. “Arts, langage et herméneutique esthétique. Entretien avec Paul Ricoeur”. Entrevista realizada por Jean-Marie Brohm y Magali Uhl, *Présentaine*, Montpellier, 6 (décembre 1996), pp. 9-24, 14-15.

77 En las asociaciones y desplazamientos que el compositor ejercita con frecuencia en sus textos no sería arriesgado entrever resonancias –generales, metodológicas– del surrealismo, que se manifiestan en la alusión a los sueños (por ejemplo, en la gestación de *Soles*), al préstamo del título de Raymond Roussel para su obra *Locus solus*, y a su frecuentación del círculo de Juan Andralis en Buenos Aires.

78 De hecho, el giro espacial impactó también en las ciencias históricas, dando lugar a lo que se denominó “historia espacial”.

79 Aunque sin relación con la historia, entre los ejemplos de música para un sitio específico compuesta por músicos argentinos podría mencionarse a *Schatten* (1970) de Graciela Paraskevaídís, concebida para la particular resonancia de la iglesia de Sankt Albert de Freiburg im Breisgau (Alemania) y a *Música para un espacio* (1983), de Dante Grela, creada para la Gruta do Salitre de Diamantina (Brasil), en cuyas cavidades se dispusieron las diecisiete fuentes sonoras diseñadas para la obra.

80 Entre las obras más representativas de esta tendencia cabe mencionar las producidas por Liut en el marco del proyecto Buenos Aires Sonora: *Mayo, los sonidos de la plaza* (Plaza de Mayo, 2003 y 2006), *El puente suena* (Puente de la Mujer, Puerto Madero, 2004) y *Estudio para escalera intervenida* (Universidad de Quilmes, 2007). Varchausky, a su vez, compuso *Intervención pública* (Torre Monumental Retiro, 2002), *Catch 22 goes underground* (Cruce de las artes, Espacio Túnel, 2005, junto a Juan Pampín y Daniel Trama), además de otras en Estados Unidos.

En setiembre de 2005 Varchausky ejecutó su *Tertulia*, una performance nocturna de tres horas en el cementerio de la Recoleta, en Buenos Aires, en el cual reposan los restos de personalidades sobresalientes de la historia argentina: presidentes, deportistas, dictadores, dirigentes, figuras mediáticas, militares, escritores, intelectuales, artistas<sup>81</sup>. Se eligieron 40 de ellos, cuyas tumbas fueron tenuemente iluminadas con una cuidada producción del artista visual Eduardo Molinari, co-autor del proyecto. Varchausky compuso para cada una de ellas un elaborado montaje sonoro-musical que se desplegaba, siempre renovado durante todo el tiempo de la pieza, y que el público escuchaba en su exploración libre del sitio. La proximidad fortuita de los panteones habilitaba un diálogo imaginario entre estos protagonistas, cronológicamente imposible o bien difícil en las realidades históricas y las constelaciones ideológicas en las que les tocó actuar, con sus violencias, acuerdos y cismas. El material sonoro de las unidades dispuestas incluía, con distintos grados de procesamiento, grabaciones de archivo de las voces de los protagonistas, canciones patrióticas o populares, instrumentales folclóricos, bandas sonoras de películas y programas radiales o televisivos, sonidos ambientales, junto a composiciones instrumentales y electroacústicas creadas *ad-hoc*.

Entre los artistas que allí descansan figura Alberto Williams, para el cual Varchausky compuso un conjunto de situaciones musicales, trabajadas a partir de breves secuencias de piezas para piano de ese compositor, sólo parcialmente reconocibles. Una de ellas –a la que llamó “Minimal Williams”– se basa en el empleo de células o gestos instrumentales repetitivos casi anónimos extraídos del mismo repertorio. Las lejanías aludidas en la música de Williams e instaladas en el imaginario nacional, como observáramos antes, migran ahora desde su solitario universo evocativo y se instalan en el frondoso espacio coral, en la densa trama multitextual histórica y social que las contiene. La proximidad fortuita de las tumbas genera asociaciones insospechadas derivadas precisamente del espacio (Imagen 2). Así, como el panteón de la familia Borges es vecina de la del compositor, sobre una estructura armada con su música se montó la voz del escritor leyendo fragmentos de su poema *Arte poética*, una profunda reflexión sobre el arte que invoca también a la música.

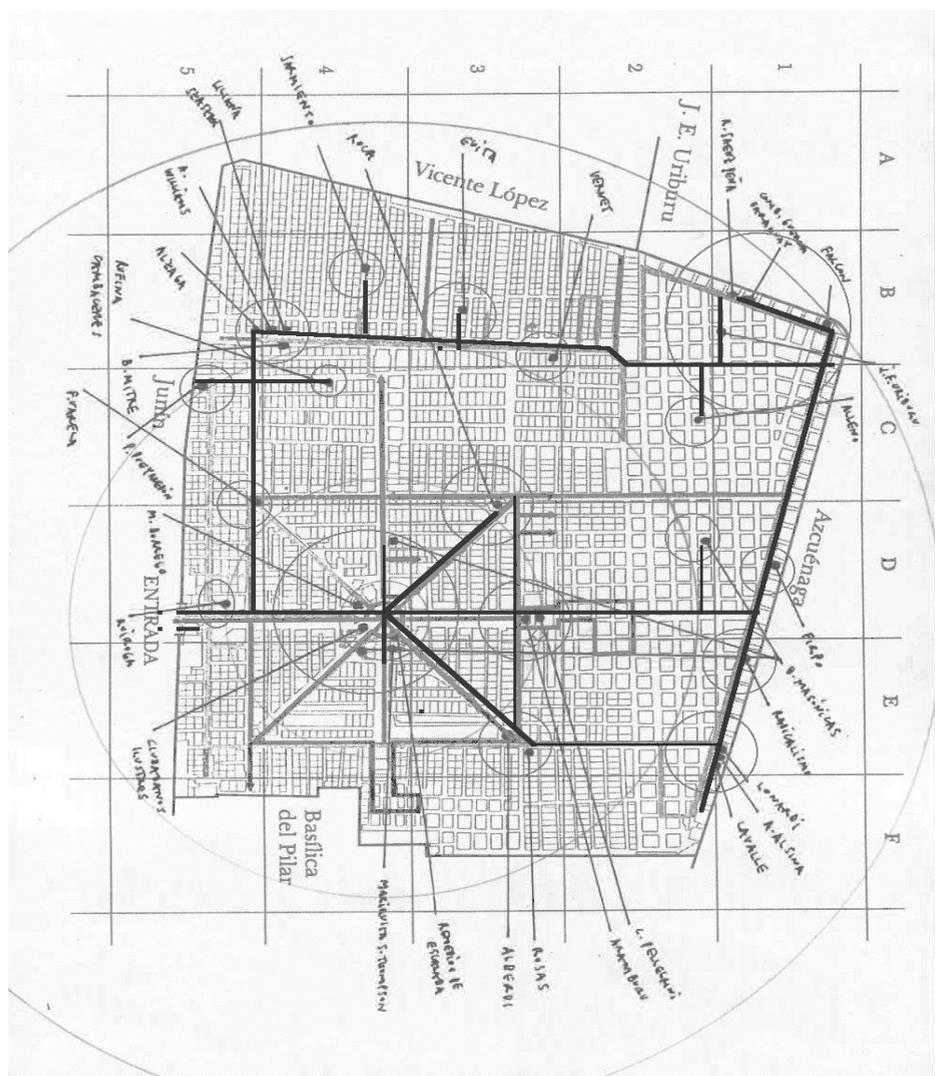
La obra de Varchausky señala un sitio de alta concentración simbólica, heterotópico y heterocrónico<sup>82</sup> en términos foucaultianos, y ejercita de este

81 La información fáctica aquí presentada proviene de fuentes periodísticas y de una conversación informal con Nicolás Varchausky llevada a cabo el 11 de diciembre de 2013, en la cual, además de narraciones pormenorizadas del evento y su génesis, tuvimos acceso a materiales visuales y sonoros de la obra.

82 El cementerio integra –junto a la prisión, la clínica psiquiátrica, los geriátricos– el conjunto de ejemplos de figuras heterotópicas indicadas por Foucault, que “suspenden, neutralizan o invierten” la relación que establecen con todos los otros espacios. Michel Foucault: “Des espaces autres” (1967), publicado en *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (octubre 1984), pp. 46-49, reunido luego en *Dits et écrits*, vol II, 1954-1988 (París: Gallimard, 1994), pp. 1571-1581, 1574. Aquí, al ser recortado como única unidad de lugar y de acción, se torna homogéneo en

modo un doble mapeo: horizontal, en el recorrido empírico del espacio, y vertical, simbólico, en la profundidad histórica. En el cruce de estas coordenadas, y en la reconfiguración de la experiencia temporal y espacial, la obra instala su propio, inquietante ejercicio hermenéutico<sup>83</sup>.

**Imagen 2. Plano del cementerio de Recoleta, selección de espacios y recorridos previstos para Tertulia**



si mismo para sostener el proyecto, mientras permanece fuertemente heterocrónico en sus capacidades para la operación histórica.

83 Realizaciones de estas características enfrentan dificultades considerables, tanto concretas –de hecho, el estreno de *Tertulia* fue suspendido por la interposición de un recurso de amparo de vecinos de Recoleta, luego superado– como críticas –el riesgo de espectacularización de la historia y del espacio, entre otras–.

A diferencia de las situaciones en que el espacio exterior es convocado imaginariamente desde un artefacto estético, esta pieza, como ocurre con el *site-specific art* en general, presenta el espacio, que está ya allí con toda su densidad física, concreta, fenoménica: sobre él se monta la *representación*, el proceso emergente de la modulación que el compositor efectúa de las virtualidades que ese sitio posee, alternativamente iluminadas, marginalizadas, resignificadas o desconocidas<sup>84</sup>. Pero el uso efectivo, analizado desde las perspectivas recientes de la geografía cultural, que las personas hacen de estos espacios en estas situaciones supera ambas categorías de análisis. Se trata de prácticas no-representacionales<sup>85</sup> o “más-que-representacionales”<sup>86</sup> del espacio, que sustituyen o se superimponen a las gramáticas de representación estáticas, subordinadas a lo textual y a la visualidad. Este reemplazo de lo representacional por lo performativo hace que se jerarquicen las prácticas, los usos, los recorridos, las interacciones humanas, la intuición y la experiencia, las rutinas, los encuentros efímeros, las intensidades afectivas que comprometen tanto al cuerpo como a las “cambiantes temporalidades del recuerdo”<sup>87</sup>. Estas jerarquías implican un marco diferenciado para su estudio: “el enfoque no-representacional apuesta a una cierta experimentalidad metodológica apta para captar la naturaleza cambiante, contextual y siempre negociada del mundo que dibuja a nivel teórico”<sup>88</sup>.

84 Es sabido que la reflexión sobre el par presentación-representación atraviesa la historia de la filosofía, actualizado en el pensamiento contemporáneo –de Barthes a Badiou, por colocar sólo dos nombres– y en la producción artística, sobre todo performática. Resulta tentador aproximarse a estas dos nociones a partir de la oposición entre “mostrar” y “significar” que apunta De Certeau en el campo historiográfico. Cf. Michel de Certeau: *L’écriture de l’histoire* (París: Gallimard, 2007), 1ª. parte, p. 139.

85 Las teorías no-representacionales forman parte del bagaje teórico corriente en distintas disciplinas desde los años finales del siglo XX y reconocen sus fundamentos en los pensadores asociados al “giro espacial”, especialmente en la obra de De Certeau. En efecto, sus “prácticas del espacio” implican operaciones que conducen a “una experiencia antropológica, poética y mítica del espacio”. Michel de Certeau: *L’invention du quotidien*, 3e. Partie, p. 142. Una aproximación actual, autorizada y relevante a estas teorías puede consultarse en Nigel Thrift: *No-Representational Theory. Space, Politics, Affect* (Londres-Nueva York: Routledge, 2008). Thrift ofrece una exhaustiva y muy articulada síntesis del concepto y del estado de la cuestión en su primer capítulo, “Life, but not as we know it”, pp. 1-26. Jean Marc Besse, por su parte, aboga por “una aproximación polisensorial y no representacional de los espacios paisajísticos” en la cual interviene activamente el sonido, ya que hay “una historia y una geografía sonora del mundo”. Jean-Marc Besse: “L’espace du paysage. Considérations théoriques”, en Luna, Toni; Valverde, Isabel (dir.), *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias* (Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, sf. [2010]), pp. 7-24, 18 y 16, respectivamente.

86 Esta es la inflexión que Lorimer introduce en la teoría no-representacional, en línea con las nociones de “más que humano, más que textual, mundos multisensuales”. Hayden Lorimer: “Cultural Geography: the Busyness of Being ‘More-than-representational’”, en *Progress in Human Geography*, 29, 1 (2005), pp. 83-94, 83.

87 *Ibid.*, p. 86. Algunas de las características aquí citadas provienen del mismo texto, p. 84.

88 Brice de Reyemaker: “Como el espacio conceptualizado se encuentra con el espacio vivido. Los proyectos territoriales de desarrollo como complejos procesos de ‘traducción’”, en

Cabe señalar que si bien los autores que adhieren a esta perspectiva suelen aludir al carácter performático de las prácticas musicales como actividad que ejemplifica los usos del espacio, lo refieren casi invariablemente a sus dimensiones vivenciales cotidianas y en consecuencia a expresiones populares o mediatizadas<sup>89</sup>, mientras que los casos estudiados aquí implican una cierta excepcionalidad con respecto a los hábitos y rutinas masivas de producción y consumo. No obstante, en piezas como *Mayo, los sonidos de la plaza*, de Liut, se conjugan ambas dimensiones. La Plaza de Mayo es un sitio integrado a la vida de miles de porteños que la caminan diariamente durante buena parte de su vida y se encuentra de este modo incorporada cognitiva y emocionalmente a su cotidianeidad, pero la ejecución de la pieza, engastada en este fondo experiencial, la sustrae de su “normalidad”, la que se ve conmocionada por las interpelaciones históricas y sonoras que la obra instala.

Curiosamente, la mayor parte de las experiencias de arte sonoro en sitios específicos realizadas aquí eligen locaciones de gran relevancia histórica o interés arquitectónico. A pesar del cuidado de los autores por no patrimonializar las obras musicales que allí se ejecutan, es la historia monumental la que se impone por sobre las otras.

### 7- *Del firmamento*

“E quindi uscimmo a riveder le stelle”

Dante, *Divina Commedia*, Inferno XXXIV, 139.

“Un sonido como el del cielo cayendo desde el fondo  
de las alturas”

Rodrigo Fresán, *El fondo del cielo*, p. 253.

El espacio cósmico moviliza, como cualquier otro, la imaginación compositiva. Las distancias siderales no impiden la proximidad poética, emocional, especulativa que los músicos entablan con ellas.

En la música argentina, nadie exploró este registro con la sistematicidad, consecuencia y eficacia con que lo lleva a cabo Marta Lambertini<sup>90</sup>. Desde 1971 –*Quasares*– hasta el 2006 –*El imperio de la luz*, su última pieza de este conjunto hasta

---

*Documents d'Anàlisi Geogràfica*, vol. 58/1 (2012), pp. 123-135, consultado en [http://ddd.uab.cat/pub/dag/dag\\_a2012m1-4v58n1/dag\\_a2012m1-4v58n1p123.pdf](http://ddd.uab.cat/pub/dag/dag_a2012m1-4v58n1/dag_a2012m1-4v58n1p123.pdf)

89 Aunque no se reclame explícitamente de este marco teórico, los estudios de Tia DeNora, entre otros, ejemplifican esta área de intereses. Tia DeNora: *Music in Everyday Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000). Con todo, la aproximación sigue siendo pertinente para los repertorios abordados aquí, a nuestro juicio.

90 Ejemplos aislados de este interés aparecen en movimientos de la *Suite introspectiva* (1961) de Juan José Castro –“Ventana al infinito” y “Diálogo con una estrella”– y en *Estudios para descripción de la luna* (1993), de Gerardo Gandini.

hoy-, no menos de quince obras remiten a los espacios estelares, constelaciones, fenómenos físicos, instrumentos de exploración, historias de descubrimientos. Constituyen un carril paralelo y relativamente autónomo respecto de otras instancias de su producción que reconocen premisas y puntos de partida diferentes. En la raíz de este interés se encuentra la atracción personal de la compositora por los temas astronómicos, sus propias observaciones, sus lecturas de los científicos pioneros y de literaturas que se relacionan con ellos.

Los recursos musicales puestos en práctica para dar cuenta de ese universo son variados. En algún caso, se trata de una confluencia de lo icónico con las asociaciones que suscita. El oboe de *La Hydra* (1983), con su sonido evocador de los encantadores de serpientes y la proliferación de sus diseños continuos, sinuosos, ornamentales y virtuosísticos sugieren la imagen y la mitología de la serpiente que da nombre a la constelación. "Claro de luna en la nebulosa de Orión", una de las *Cinco piezas transversales* para piano (1984) proyecta la atmósfera debussyana a un contexto armónico contemporáneo y a un imaginario cósmico. Algunos títulos revelan la mediación del universo literario: *Vaghe stelle dell'Orsa* (1978) es el verso inicial del poema *Le ricordanze*, de Leopardi<sup>91</sup>; *Espacios interiores* (1975-76), afirma la autora, se inspira en un texto de Rilke. Se trata en realidad del conocido concepto de *Weltinnenraum*, o espacio interior del mundo, que el poeta formula en un poema tardío, *Es winkt zu fühlung fast aus allen Dingen* (1914), en el que diluye los límites entre los espacios exteriores visibles y los interiores, invisibles, del mundo subjetivo<sup>92</sup>. La contundencia y belleza visual de la constelación de Orión se impone en este repertorio: además de la obra mencionada, surgen *Rigel* (1980) –la estrella más brillante de ese sistema–, *La espada de Orión* (1981) y *Orión al Sud*, en sus dos versiones (quinteto de vientos, cuarteto de cuerdas, arpa y piano, 1993; orquesta sinfónica, 1996).

Algunos de los modos de transposición más frecuentes entre su percepción del espacio estelar y la materia musical específica de sus obras consisten, según la compositora<sup>93</sup>, por un lado, en una convención que otorga, en la recepción, equivalencias entre las sonoridades masivas, envolventes y relativamente estáticas de numerosas obras orquestales compuestas en torno de 1960 y el imaginario espacial<sup>94</sup>. Podemos adscribir a este campo, con sonoridades y resultados musicales personales, autónomos, amplias secciones<sup>95</sup> de *Galileo descubre las cuatro lunas de Júpiter* (1985). Por otro lado, los vínculos son más localizados y estructurales, como la superposición de velocidades o las rotaciones de acordes, como explica Lambertini.

91 Que fue por otra parte el título del film homónimo de Luchino Visconti (1965).

92 Proveniente de horizontes poéticos disímiles, esta referencia comparte sin embargo la idea general de internalización del mundo externo con la anterior de Leopardi, que la formula a partir de la amarga añoranza de la infancia y la juventud.

93 Entrevista informal realizada el 26-2-2014.

94 En este sentido, el paradigma es la utilización de *Atmosphères* de Ligeti en *2001 Odisea del espacio* de Stanley Kubrick.

95 En especial, la que comienza en compás 129.

Un ejemplo del primer procedimiento aparece en *Última filmación en los anillos de Saturno* (1991), para cuarteto de clarinetes. Cada instrumento fija un conjunto reducido de alturas que se repiten con una figuración homorrítmica única, lo que le otorga al módulo un carácter objetual, y se superpone a conductas similares de los demás. Las duraciones escritas implican en realidad velocidades. Cada estrato-objeto se desplaza entonces con su configuración y velocidad propias, en simultaneidad con los demás, como lo hacen las rocas que forman los anillos del planeta.

El fenómeno de rotación de los satélites es simulado mediante la permutación interna de los sonidos que componen cada uno de los cuatro acordes iniciales de *Galileo descubre las cuatro lunas de Júpiter* (Ejemplo 6). El total cromático organizado en cuatro grupos de tres sonidos de distinta constitución interválica –¿individualización de cada luna?– que completan el total cromático (do-re-fa; fa#-sol#-la; mi-b-mi-sol y si-b-si-do#), confiados a violines, violas y arpas, evolucionan sobre el fondo de una cinta circular de la celesta y un pedal de la cuerda grave.

El universo visto/sonorizado por Lambertini apela entonces a diferentes métodos de representación, que incluyen las resonancias emocionales, los impulsos literarios, las analogías visuales, las correspondencias especulativas. Es un mundo interiorizado, como los espacios rilkeanos, y observado en los cielos del sur, donde Orión despliega su inmaterial arquitectura.

## 8- De nómades y cosmopolitas

“...por ir al norte fue al sur...”

Rafael Alberti, *Se equivocó la paloma*.

Entre 1988 y 1994 Mauricio Kagel compuso *La rosa de los vientos*, un ciclo de ocho piezas con el nombre de los puntos cardinales, todas ellas para la misma formación instrumental: una orquesta de salón<sup>96</sup> como las que actuaron en la Europa de finales del siglo XIX, vehículo para la evocación de lo distante y la ilusión del viaje. Para alguien nacido en Argentina y radicado definitivamente en Alemania desde 1958, los puntos cardinales pierden contundencia, se desorganizan, se desplazan entre la memoria de la infancia en el sur y el presente en el norte: “El sur no evoca para mi el calor sino más bien el frío: Patagonia, Tierra del Fuego, Antártida. Por el contrario, el norte es todo menos el frío: sol impiadoso y sombras de contornos netos”<sup>97</sup>. En lo que Kagel llama su “observatorio acústico”, el sur de la pieza “Sur” (1989) refiere al de los europeos: mediterráneo, soleado, lugar del ocio, señalado por un ritmo de tarantela,

96 Compuesta por clarinete, piano, armonio, dos violines, viola, chelo, contrabajo y percusión (el único instrumental que cambia de una pieza a la otra).

97 Mauricio Kagel: Notas incluidas en el booklet que del CD *mauricio kagel 5*, Audivis-Montaigne MO 782017 (1994), p. 5.

pero el “Nordeste” (1990) es visto desde el sur: es el famoso nordeste brasilero, de cuyo folclore provienen algunos indicadores musicales. Además, aunque

### Ejemplo 6. Marta Lambertini: *Galileo descubre las cuatro lunas de Júpiter, comienzo*

Calmo  
♩ = 60

Flauto 1

Vibraphone

Glockenspiel

Arpa 1  
Sib-Lab-Solb-Mib-Reb

Arpa 2

Pianoforte

Celesta

Violini I  
*sord pont* *tremolo più presto possibile*  
*pp*

Violini II  
*sord pont* *tremolo più presto possibile*  
*pp*

Viole  
*sord pont*  
*pp*

Violoncelli  
*sord - liscio*  
*pp*

Contrabbassi  
*sord - liscio*  
*pp*

esta pieza está dedicada a Alejo Carpentier, las alusiones a músicas cubanas se traslada a otra de las piezas, “Sudeste” (1991): el Caribe visto desde Cuba. “Noroeste”, a su vez, evoca una procesión indígena, seguida de una danza, en los Andes de Sudamérica.

En todos los casos, las referencias a músicas locales son fabricadas por el compositor fuera de toda intención de verdad folclórica o etnomusicológica<sup>98</sup>. La deslocalización de los puntos cardinales, su incorporación al imaginario del tránsito sin brújula, puede entenderse por una parte, como sustitución del anclaje al suelo empírico de las músicas nacionales por centros móviles, por una cartografía desterritorializada, escenográfica, móvil. Por otro, al hacer explícito el artificio, desarma la siempre problemática “autenticidad” reclamada por los nacionalismos artísticos: a fin de cuentas, la música misma de “Noroeste” también podría entenderse, provisoriamente, como una reescritura, con técnicas actuales, de las incontables piezas inspiradas en esa región producidas a lo largo del siglo.

Pero, aparte de las cuestiones valorativas específicas, el programa que lo sustenta lo coloca en un terreno crítico que anula cualquier vecindad. Nombrar no es una operación discursiva ingenua. Expresiones como Oriente Medio o Lejano Oriente son locaciones definidas desde Buckingham Palace o Greenwich, señala Harvey citando a Edward Said, y agrega que ellas “centran el poder tanto literaria como figurativamente dentro de una cuadrícula espacial unidimensional”<sup>99</sup>.

El nomadismo, del cual *La rosa de los vientos* es una muestra significativa, forma parte del equipamiento que porta consigo el cosmopolita. ¿Cuál es la relación del cosmopolitismo con el espacio? ¿Supone todos los lugares, ninguno, un conjunto de ellos jerarquizados desde el poder o de su microfísica? Cosmopolitismo diaspórico, crítico, enraizado, discrepante, post-universal, real, vernacular, internalizado, liberal, metodológico, pluralista, patriótico, poscolonial, comparativo<sup>100</sup>: la proliferación de calificativos que el concepto suscitó en los últimos años, en que el mismo fue desplazando, progresiva y parcialmente, sus significantes próximos -universalismo, internacionalismo, globalización, glocalización, con todas sus diferencias- además de testimoniar su complejidad, impiden dar una respuesta única.

Considerado como compositor alemán, o que produce desde el centro europeo, la invocación de Kagel a su origen fuera de ese entorno hegemónico le permite jugar entre ambas zonas, y generar allí algunos de los rasgos más particulares de su poética. Esta dualidad estaría ínsita en el concepto mismo de cosmopolitismo. Thomas Turino afirma que si bien éste es “un tipo específico

---

98 Sin embargo, el compositor declara haberse sentido fascinado por la concepción del espacio como microcosmos simbólico de la cultura Mapuche-Araucana del sur de Chile, representado en las inscripciones pintadas en el parche del kultrún, según los estudios de María Ester Grebe. *Ibidem*.

99 David Harvey: *Justice, Nature and the Geography of Difference* (Cambridge, Mass.: Blackwell, 1996), p. 265.

100 No podemos detenernos aquí en el examen de estas perspectivas ya muy conocidas, propuestas, entre otros, por James Clifford, Martin Stokes, Ulrich Beck, Natan Szneider, Kwame Anthony Appiah, Walter Dignolo, Bruce Robbins, Homi Bhabha, Pheng Cheah, Gerard Delanty, Marta Nussbaum, Carol Breckenridge o Sheldon Pollack.

de formación cultural y constitución de habitus que es de alcance translocal, [sus] prácticas, materiales, tecnologías y marcos conceptuales, sin embargo, deben ser realizadas en locaciones específicas y en la vida de gente real (...) las formaciones culturales son por consiguiente siempre simultáneamente locales y translocales”<sup>101</sup>.

Pero un cosmopolita que, a diferencia de Kagel, actúe sistemáticamente en el exterior de los centros canonizadores será, casi invariablemente, un “cosmopolita marginal”, según la definición de Lorena Majluf<sup>102</sup>. El adjetivo reintroduce la repartición simbólica pero también geográfica en una noción que en apariencia la desconoce, aunque no pueda evitarla, si entendemos el cosmopolitismo, con Appiah, como “universalidad más diferencia”<sup>103</sup>. Por otra parte, señala Majluf que al cosmopolita marginal se le exige “ ‘otro’ lenguaje u ‘otra’ cultura, diferente de la del occidente moderno; mas estos cosmopolitas no tienen otra cultura ni pueden hablar otra lengua. Intentaron ser incluidos como lo mismo, pero la comunidad internacional ha sistemáticamente rechazado todo signo de su mismidad”<sup>104</sup>. En su estudio de la recepción de pintores peruanos en la exposición parisina de 1855, la autora observa que los curadores buscaban en ellos la originalidad en los temas que supuestamente “debían” tratar y no en las formas: “La Naturaleza, y no la pintura, devino el marcador de diferencia”<sup>105</sup>. No resulta difícil trasladar estas consideraciones al ámbito musical. Habría que pensar si los títulos que refieren a la naturaleza y el paisaje locales en tantas obras argentinas en las que la relación entre lo aludido y las tecnologías de representación resulta opaca o inexistente no responden a este principio, sobre todo aquellas dedicadas a intérpretes europeos de quienes se espera una difusión internacional de las mismas.

La misma marginalidad de este espacio cosmopolita sería capaz de preservar a la obra de su disolución en un repositorio “universal” culturalmente homogéneo –si esto fuera posible o deseable– y terminaría convirtiéndose, paradójicamente, en territorio identitario de la cultura argentina. Al estudiar las continuidades e intertextos entre *Martín Fierro* y *Don Segundo Sombra*, Luis Juan Guerrero afirma que en la novela de Güiraldes

podríamos esquematizar esta doble referencia –París y la Pampa, la técnica literaria de los cenáculos de Montmartre y el habla de los gauchos, el viento cosmopolita y el sabor inconfundible del

101 Thomas Turino: *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe* (Chicago-Londres: University of Chicago Press, 2000), p. 7.

102 Natalia Majluf: “ ‘Ce n’est pas le Pérou’, or, the Failure of Authenticity: Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855”, en *Critical Inquiry*, 13, 4 (Summer 1997), pp. 868-893.

103 Kwame Anthony Appiah: *Cosmopolitanismo. La ética en un mundo de extraños* (Buenos Aires: Katz, 2007), p. 199 [1ª. en inglés 2006].

104 Majluf: “ ‘Ce n’est pas le Pérou’ ”, p. 870.

105 *Ibidem*, p. 886.

terruño– como una contienda entre la composición y la exposición de la obra [aunque] cada uno de los elementos del relato y hasta cada una de las metáforas son una síntesis (...) que termina por imponer su propia fisonomía<sup>106</sup>.

La obra de arte superaría esta yuxtaposición materializada por elementos naturales y geografías culturales –viento y terruño, París y la Pampa–, dado que su originalidad

surge de algo mucho más fuerte que el apego a una u otra tradición, porque es como un conjuro que desbarata los condicionamientos de ambas matrices estilísticas, para imponernos un perfil de un nuevo destino estético: *la obra de arte como anunciadora de una palingenesia americana*. Y así, *Don Segundo Sombra* se ubica en la estirpe de los retablos indígenas de Cuzco y de Quito, los profetas estertóreos de Congonhas do Campo, los caudillos montoneros de *Facundo*, los saludos fraternales de *Hojas de hierba*, la visión apocalíptica de *Moby Dick*, las tribulaciones de *Martín Fierro* y la fascinación de los murales de la revolución mejicana<sup>107</sup>.

La celebración de la mezcla, auspiciada por el cosmopolitismo, corre el riesgo de diluir el campo de fuerzas siempre activo en la cultura en una pura lógica combinatoria o un remanso de acuerdos. Appiah lo plantea en los siguientes términos: “No cabe duda de que puede existir un utopismo fácil y espúreo de la ‘mezcla’, de la misma manera que existe el de ‘pureza’ “ Y, como se sabe, “la pureza cultural es un oxímoron”<sup>108</sup>.

### 9- De cartografías cognitivas

“It is not down in any map; true places never are”

Herman Melville, *Moby Dick*, cap. 12, p. 70.

Si *La rosa de los vientos*, aun con su brújula itinerante, adhiere a

---

106 Luis Juan Guerrero: *Estética operatoria en sus tres dimensiones. I Revelación y acogimiento de la obra de arte* (Buenos Aires: Losada, 1956), pp. 405.

107 *Ibíd.*, p. 416, cursivas originales. Las citas retenidas no rinden justicia al refinamiento y la profundidad del pensamiento estético de Guerrero. Así, lo propuesto en la primera cita ocurre en lo que define como “segunda escena”, una de las cuatro que organizan el “isomorfismo de las escenas estéticas”. Ésta concierne a la “constitución de la obra de arte” (cursiva original), donde se analiza “su estructura interna, en tanto penetramos en su trama constitutiva. Sea en la trama que la obra misma revela al contemplador (Estética I), en el proceso plasmador que la constituye como tal (Escena II) o en la tarea de fomentar una actividad elaboradora hasta su consumación artística (Estética III)”. *Ibíd.*, pp. 109-114. Lamentablemente, Guerrero no incluye obras musicales en su recuento: tarea pendiente para la estética musical local que considere estas premisas como un punto de partida para su reflexión.

108 Appiah: *Cosmopolitismo*, pp. 155-156.

localizaciones relativamente identificables por los materiales convocados, las producciones basadas en los recursos informáticos de comunicación ejecutan un paso más en el abandono de la geografía física.

El “Sistema Poliedro” es un entorno de creación musical electroacústica colectiva y remota que funciona desde 2009, conformado por grupos de compositores de doce países americanos –incluida la Argentina–, junto a otros de Francia, España y del Reino Unido, que producen sus piezas a través de Internet, las que pueden ser escuchadas y remixadas *on-line*, en tiempo real, por los usuarios. En el sitio se tiene acceso tanto a obras concluidas como a otras en proceso, cada una de ellas basada en premisas expuestas en un breve texto que acompaña las pistas.

Una de las obras finalizadas, compuesta por músicos de Argentina, Colombia y Costa Rica, se titula *El idioma analítico*. La consigna, consensuada por los participantes, fue partir del cuento *El idioma analítico de John Wilkins* de Borges, trabajar con “ciertos sonidos del entorno cercano” y explorar sus distintas cualidades tímbricas, de frecuencia y volumen. A pesar de esta disponibilidad virtual atópica, el proyecto se ocupa de precisar el país de origen de cada autor, incluida su bandera, desde el cual interactúa con sus colegas. Pareciera entonces recostarse aún, parcialmente, sobre la persistencia del lugar y del *nombre* de las naciones, la geolocalización que materializa la base inter-nacional sobre la cual edificarse (Imagen 3)<sup>109</sup>.

El lugar de donde provienen los sonidos y el de composición de cada estrato de la pieza se despegan definitivamente del espacio empírico en todas las instancias de producción y circulación para flotar, latentes, en una reserva desmaterializada, disponible para su reconfiguración desde cualquier sitio y en todo momento.

Corresponden así a la categoría de espacio liso propuesta por Deleuze, nómada, “adireccional, no polarizado, no cartografiable, donde las imágenes se anudan y desanudan sobre un plano igualmente próximo”<sup>110</sup>. Aunque no deja de relacionarse con su opuesto, el estriado, sedentario, jerarquizado desde el logos, ello no impide establecer una “distinción abstracta entre los dos espacios”<sup>111</sup>.

Es evidente que, en la circulación de estas producciones y su acceso por los oyentes, “la verdad de la experiencia ya no coincide con el lugar en que ocurren”<sup>112</sup>. El internauta es, también, “un nómada que pilotea a la vista en la proximidad de las páginas, sin perspectiva posible”<sup>113</sup>, expuesto a la inmediatez, la apertura y la proximidad con infinitas situaciones en el flujo de la red. Estas, como otras músicas disponibles en Internet, puede ser pensadas, si aceptamos

109 [http://poliedronline.blogspot.com.ar/2009/03/compositor-1\\_749.html](http://poliedronline.blogspot.com.ar/2009/03/compositor-1_749.html) .

110 Mireille Buydens: “Espace lisse / Espace strié”, en *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Robert Sasso et Arnaud Villani (dir.), Les Cahiers de Noesis, 3 (Printemps 2003), pp. 132-134; 132.

111 Cf. Deleuze y Guattari: *Mille plateaux*, p. 593.

112 Jameson: “Cognitive Mapping”, p. 349.

113 Buydens: “Espace lisse”, p. 132.

provisoriamente esta extrapolación reductiva, en el contexto que Jameson plantea como “espacio posmoderno”, que incluye, entre otras características, la “supresión de la distancia (en el sentido del aura de Benjamin)”<sup>114</sup>.

**Imagen 3. El idioma analítico en la pantalla interactiva del Sistema Poliedro**

The screenshot displays the Poliedro interactive system interface. On the left, there is a 3D geometric logo (a dodecahedron) and the text "© 2009-2014 Poliedro [On line]". Below this is a section titled "Interpretación [On line] de Obras" with a list of groups: Grupo A (CONCLUIDA), Grupo B (CONCLUIDA), Grupo C (CONCLUIDA), Grupo D (componiendo), Grupo E (CONCLUIDA), Grupo F (CONCLUIDA), Grupo G (CONCLUIDA), and Grupo H (CONCLUIDA). Underneath is a "Pautas" section with links for A-FUNDAMENTO, B-GESTIÓN, C-COMPOSICIÓN, and D-PLAYER MP3. A "Referencia Sincrónica" section features a digital clock showing "00:00:" and "Start" and "Stop" buttons. The main content area on the right is titled "Grupo E" and lists three tracks: "El idioma analítico" by Otto CASTRO (Costa Rica), "El idioma analítico" by Jose GALLARDO ARBELAEZ (Colombia), and "El idioma analítico" by Rony KESELMAN (Argentina). Each track has a corresponding audio player interface with a progress bar, play/pause, stop, volume, and equalizer controls. The tracks are labeled "El idioma analítico\_1/4\_", "El idioma analítico\_2/4\_", and "El idioma analítico\_3/4\_" respectively. The interface is clean and functional, designed for interactive music exploration.

Las particularidades de este espacio presentan dilemas que incluyen “nuestra inserción como sujetos individuales en un conjunto multidimensional de realidades radicalmente discontinuas, cuyos marcos van de los espacios sobrevivientes de la vida privada burguesa hasta el inimaginable descentramiento

114 Fredric Jameson: *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), p. 51. El texto apareció originalmente, con el mismo título, en *New Left Review*, 146 (julio-agosto 1984), pp. 53 - 92.

del capital global mismo”<sup>115</sup>, para lo cual aún las más radicales tecnologías de representación de la modernidad resultan insuficientes. Así como en distintos momentos históricos la confección de mapas se fue despegando de su dependencia empírica o mimética y asumiendo formas progresivamente más abstractas y autoreflexivas sobre de los medios y códigos de representación, una eventual estética de los mapas cognitivos, que Jameson plantea como hipotético correlato de esta nueva forma cultural, conduce del componente espacial al social y de allí a la ideología, dado que funciona como “metáfora de los procesos del inconsciente político”<sup>116</sup>.

El concepto de *cognitive mapping* –mapa o cartografía cognitiva, en sus traducciones más habituales– es uno de los más influyentes de los elaborados por Fredric Jameson en su ensayo de 1984<sup>117</sup>. A partir de la observación de Kevin Lynch sobre la falta de puntos de referencia en ciudades actuales que sitúen y orienten a quienes las transitan, Jameson extiende la reflexión a la posición del individuo en el capitalismo tardío y la posmodernidad globalizada, inmerso en la totalidad de lo social cuyo contenido y relaciones ya no puede figurarse con los medios tradicionales y cuyas consecuencias desbordan sobre lo político y lo estético. El desplazamiento se ejecuta entonces, en una perspectiva explícitamente althusseriana, desde los contenidos geo-cartográficos al espacio social, en el cual construimos nuestros propios mapas cognitivos donde ubicarnos con respecto a las clases en el nivel local, nacional o internacional. Según Colin McCabe, es un “modelo de cómo podríamos empezar a articular lo local y lo global. Ofrece un modo de relacionar lo más íntimamente local –nuestra trayectoria particular a través del mundo– con lo más global –las características básicas de nuestro planeta político–”<sup>118</sup>.

Desconocemos producciones musicales locales que inserten esta compleja plataforma conceptual e ideológica en sus premisas, pero queda abierta la cuestión como uno de los vértices y desafíos que el desarrollo del pensamiento sobre el espacio arroja sobre la creación y reflexión musical contemporáneas.

115 Jameson: “Cognitive Mapping”, p. 351. A pesar de la disponibilidad virtual atópica, el proyecto musical que mencionamos se ocupa de precisar sin embargo el país de origen de cada autor, desde el cual interactúa con sus colegas. La geolocalización sigue presente en estas realizaciones; más aún, funciona como una de las bases sobre la cual edificarlas, lo que confirma el carácter multidimensional de estas situaciones.

116 MacCabe, Colin, *Prólogo*, en Fredric Jameson: *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial* (Barcelona: Paidós, 1995), pp. 11-19, 17 [1ª. en inglés 1992].

117 Fredric Jameson: “Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism” en *New Left Review*, 146 (julio-agosto 1984), pp. 59-92. El texto se incluyó luego junto a otros ensayos del mismo autor en Fredric Jameson: *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991). Aunque hasta donde sabemos Jameson no formuló una definición única y concreta de la expresión, podríamos sintetizar como una de sus características saliente el establecimiento de un marco relacional que permita “una representación situacional por parte del sujeto individual de esa vasta y propiamente irrepresentable totalidad que es el conjunto de las estructuras sociales como un todo”. Fredric Jameson: *Posmodernism*, p. 51.

118 Colin MacCabe: *Prólogo*, p. 17.