

Año	2025
Volumen	26
Número	2

Revista Argentina de Musicología

Publicada semestralmente por la
Asociación Argentina de Musicología



Asociación Argentina
de Musicología

Equipo editorial

Director: Hernán Gabriel Vázquez

Editor honorario: Leonardo J. Waisman

Editora responsable: Fátima Graciela Musri

Comité editorial

Yanet Hebe Gericó

Luisina Inés García

Ariel Hernán Mamani

Producción editorial

Mario a. de Mendoza F.

Consejo Asesor

Samuel Araujo (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Esteban Buch (École des Hautes Études e Sciences Sociales, París)

Ana María Ochoa (Columbia University)

Héctor E. Rubio (Universidad Nacional de Córdoba)

Irma Ruiz (CONICET y Universidad de Buenos Aires)

Anthony Seeger (University of California, Los Angeles)

Índice

4 Editorial

Dossier

- 8 Consideraciones adicionales para la introducción al dossier "Periodismo musical en América Latina: procesos culturales e interdisciplinariedad"
Maria Alice Volpe
-

- 12 Debate musical en la revista *Cine Cubano*: vanguardia y reverberaciones del realismo socialista post-Stalin
Ivette Céspedes Gómez
-

- 37 Nacionalismo versus universalismo en el periodismo musical de Roque Cordero
David Ernesto Vergara Murillo
-

Artículos libres

- 67 Georges Aperghis: la teatralidad del gesto musical y la musicalidad de la puesta en escena
Jeremías Iturra Astudillo
-

- 97 Inducción creativa en la música: evaluación sistemática de técnicas de creación musical en improvisaciones colaborativas
Ryan Lynus Revoredo Chocano
-

Reseñas

- 139 María de los Ángeles Montes
La gaita rabiosa: nacimiento y consolidación del cuarteto como género de música popular y cordobesa
-

Juan Martín Salandro

- 144 Makis Solomos
De la música al sonido. La emergencia del sonido en la música de los siglos XX y XXI
Francisco César Eduardo Taboada
-



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Editorial

En este número contamos con una segunda y última entrega del dossier dedicado a música y hemerografía, compilado por Maria Alice Volpe, coordinadora del Grupo de Trabajo Música y Periódicos (GTMP) de la Asociación Regional para la América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC / IMS). Volpe, desde su aquilatada experiencia en la investigación con fuentes hemerográficas, introduce la sección con una síntesis y valoración de las contribuciones de los autores y de los aportes que la hemerografía brinda a la investigación musicológica.

Ivette Céspedes Gómez y David Vergara Murillo nos ofrecen artículos que abordan las reflexiones y dilemas debatidos entre compositores, críticos musicales, publicaciones periódicas y público acerca de la recepción de las vanguardias en Cuba y Panamá, desde la mitad del siglo XX en adelante.

Céspedes Gómez, a través de la lectura crítica de la revista *Cine Cubano*, analiza la recepción de las novedades musicales que ingresaron a la cinematografía y la resistencia que le oponían los compositores conservadores en las décadas de 1960 y 1970. La publicación de carácter oficial aparece como campo discursivo institucional de la política cultural isleña. En sus páginas se negociaron, legitimaron y encauzaron las tensiones entre vanguardia musical y realismo socialista en el marco histórico revolucionario. El cine operó como espacio de convergencia que permitió validar lenguajes musicales de vanguardia, redefinir lo nacional y articular libertad creativa con compromiso ideológico dentro del socialismo cubano.

Vergara Murillo se adentra en las reflexiones y las decisiones estilísticas del compositor panameño Roque Cordero, expresadas en escritos hemerográficos que él mismo publicó desde la segunda mitad del siglo XX durante veintiséis años. El compositor y crítico musical vuelve sobre la dicotomía nacionalismo/universalismo,



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

cuando ambas tendencias estuvieron intervenidas por la llegada de nuevas estéticas y técnicas como el dodecafonismo. En esta intersección de corrientes musicales, Cordero estimuló la composición en favor de conseguir la expresión de una identidad nacional panameña sin citas folclóricas, con el uso de técnicas vanguardistas y con alcance universal.

Como artículos libres contamos con los aportes de Jeremías Iturra Astudillo y Ryan Lynus Revoredo Chocano. Ambos han investigado facetas de la creación musical en distintas circunstancias.

Iturra Astudillo enfoca la teatralidad y la musicalidad como principios estructurales inseparables en la obra del compositor griego Georges Aperghis. El texto sostiene que, en Aperghis, la teatralidad no es un añadido escénico ni un efecto externo, sino un principio constitutivo del gesto musical. La música se concibe como puesta en escena y, a la vez, el gesto corporal como material compositivo. Esta interdependencia redefine la relación entre compositor, intérprete y obra, y sitúa al cuerpo — con su gestualidad, vitalidad y presencia escénica— como núcleo expresivo del fenómeno musical. Priman el concepto de obra abierta y la intermedialidad como modos de producción del sentido musical, así como las estructuras rizomáticas, las matrices gestuales y sonoras y sus variaciones para organizar el proceso creativo y escénico. En este marco, texto, sonido, gesto, espacio y visualidad funcionan como elementos autónomos pero interrelacionados —en lo que el autor llama *polifonía intermedial*—, generando un objeto artístico no lineal que activa la percepción del espectador y lo convierte en un agente productivo de la construcción de sentido.

Luego del aislamiento que vivimos en tiempos de pandemia, se observa una intensificación en la búsqueda de vivencias colectivas y presenciales que estimulen la creatividad musical. En esta dirección, Revoredo Chocano presenta la evaluación de una serie de experiencias colaborativas llevadas a cabo en Caracas por grupos de músicos con y sin formación académica. Con la implementación de consignas de las llamadas *Técnicas de creación musical*, se indujeron improvisaciones instrumentales y vocales grupales. El autor analiza los resultados de esta “música comunitaria”, en numerosos audiovisuales registrados entre 2006 y 2018. Del examen de variables cualitativas, Revoredo Chocano extrae conclusiones que lo llevan a considerar estos procedimientos de inducción creativa como potencialmente aptos para su aplicación al campo educativo y musicoterapéutico.

El número termina con dos reseñas bibliográficas que tratan temas de actualidad. Juan Martín Salandro ofrece una perspectiva de *La gaita rabiosa: nacimiento y consolidación del cuarteto como género de música popular y cordobesa* de María de los Ángeles

Montes, autora que abordó el estudio desde un marco teórico-metodológico proveniente de la semiótica. En la actualidad, aún hay musicólogos que se preguntan por la materialidad del sonido en la música. En relación con la temática, Francisco César Eduardo Taboada nos trae una reseña del libro *De la música al sonido. La emergencia del sonido en la música de los siglos XX y XXI*. El autor del libro, Makis Solomos, analiza desde el campo de *Sound Studies* la autonomización del sonido en la música mediante las categorías de timbre, ruido, escucha e inmersión; y propone el espacio-sonido como categoría clave para articular la composición, la percepción y la materialidad sonora.

Invitamos a la lectura y al debate de cada contribución de esta edición. Asimismo, instamos a enviar textos para el próximo número, ya sea para las secciones del dossier, como para artículos libres, reseñas bibliográficas o fonográficas. Queda abierta la convocatoria permanente para próximas entregas. Para finalizar, comunicamos que la demora en la publicación de este número se debió a motivos ajenos a la voluntad de la dirección y del comité editorial en su conjunto.

Fátima Graciela Musri

Editora responsable

Dossier

RAM

Consideraciones adicionales para la introducción al dossier “Periodismo musical en América Latina: procesos culturales e interdisciplinariedad”

Maria Alice Volpe

Universidade Federal do Rio de Janeiro

<https://orcid.org/0000-0003-2122-9616>

volpe@musica.ufrj.br

Los artículos que integran la segunda parte de este dossier “Periodismo musical en América Latina: procesos culturales e interdisciplinariedad” presentan casos —específicamente Cuba y Panamá— en los que el periodismo musical es movilizad de manera deliberada e intencional como herramienta de intervención en el campo cultural, de construcción de identidades sonoras y narrativas políticas o culturales, y de formación de la opinión pública. En estos contextos, la escritura sobre música deja de concebirse como una mera actividad descriptiva, apreciativa o evaluativa para asumir una función educativa o incluso programática, orientada a la legitimación de determinados proyectos artísticos en estrecha relación con ideologías políticas (o viceversa) y a la disputa por la hegemonía simbólica y las conformidades estéticas mediante las cuales la modelación de sensibilidades musicales se vuelve un factor central. El periodismo musical opera, así, como instancia de mediación entre agentes creadores, regímenes políticos, instituciones culturales y públicos amplios conformados



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

por la ciudadanía, que articula diagnósticos y justificaciones sobre el presente musical y proyecciones normativas, o incluso contranormativas, acerca de sus derivas deseables. Al intervenir en los debates sobre tradición y modernidad/vanguardia, nacionalismo y universalismo/cosmopolitismo, el periodismo musical participa activamente en la construcción de valores socialmente compartidos y asociados a la configuración de sensibilidades. Los estudios reunidos en esta sección evidencian que la prensa no académica —constituida especialmente por modalidades textuales como entrevistas, crítica y ensayo periodístico— no solo refleja el campo musical, sino que contribuye a estructurarlo, inscribiéndose en procesos más amplios de negociación estética, política e institucional en el seno de las culturas musicales latinoamericanas.

El artículo de Ivette Céspedes Gómez, “Debate musical en la revista *Cine Cubano*: vanguardia y reverberaciones del realismo socialista post-Stalin”, ofrece un enfoque musicológico interdisciplinario e intensamente contextualizado en la historia política de los debates estéticos que atravesaron el cine revolucionario y el campo musical cubano en las décadas de 1960 y 1970. Tomando como eje de análisis la revista *Cine Cubano*, instancia discursiva institucional del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), se abordan las tensiones entre vanguardia y realismo socialista, a través de un examen minucioso de artículos, debates y entrevistas a directores, fotógrafos, escritores y músicos, que permite reconstruir las posiciones y las selecciones estilísticas de compositores clave. Evidencia cómo la revista funcionó como un espacio de mediación entre la experimentación estética y las exigencias de una política cultural orientada por el horizonte revolucionario, que legitima, así, la incorporación de lenguajes vanguardistas (música concreta, electroacústica, aleatoriedad, serialismo) al ámbito de la música cinematográfica. La vanguardia operó como un horizonte de renovación estética y de apropiación crítica de corrientes internacionales, mientras que la retaguardia se orientó a la preservación de los rasgos nacionales. El artículo resulta particularmente relevante al situar el debate cubano en marcos políticos y estéticos internacionales —el movimiento contrarrevolucionario en Hungría y los Festivales Otoño de Varsovia— como modelos de articulación entre modernidad estética y legitimación institucional en contextos socialistas, que permiten comprender la vanguardia musical cubana como parte de redes transnacionales de circulación de ideas, repertorios y prácticas compositivas, mediadas por el campo cinematográfico. Al recuperar las posiciones divergentes entre los compositores identificados con la “vanguardia” y la “retaguardia”, Céspedes muestra que el cine operó como un espacio liminal de negociación estética, donde incluso los sectores más conservadores aceptaron la

pertinencia de las sonoridades experimentales en contextos específicos, es decir, no como música *per se*, pero en el cine, sí.

El artículo de David Vergara Murillo, “Nacionalismo versus universalismo en el periodismo musical de Roque Cordero”, examina una faceta poco estudiada del compositor panameño. Una investigación sobre su presencia en los medios de comunicación observa que las ideas de Cordero circularon principalmente en dos modalidades textuales como lo fueron artículos y entrevistas en la prensa, con líneas editoriales distintas en revistas especializadas, publicaciones culturales y prensa diaria. Esta diversidad textual permite situar el periodismo musical de Cordero en un entramado de mediaciones entre creación artística, institucionalidad cultural y formación de públicos. A partir de una revisión historiográfica, Vergara Murillo reconstruye el eje estructurante del pensamiento crítico de Cordero, formulado en la tensión entre nacionalismo y universalismo, y muestra cómo el compositor concibió la escritura periodística como una tribuna para intervenir en el campo musical y orientar la profesionalización de la vida artística en Panamá. Uno de los principales aportes del estudio reside en articular los posicionamientos de Cordero sobre el folclore, el “cutarrismo” (el uso superficial del folclore con fines populistas), el dodecafonismo y la música contemporánea con debates estéticos más amplios en América Latina. Demuestra que el compositor rechazó un nacionalismo basado en la cita literal de materiales vernáculos y defendió, en cambio, una concepción de la identidad musical fundada en la transformación creativa del folclore mediante el dominio técnico y la asimilación crítica de lenguajes modernos. En este marco, la técnica serial aparece no como antítesis de lo nacional, sino como un recurso legítimo para expresar una sensibilidad latinoamericana en clave contemporánea. El análisis tiende a privilegiar la coherencia interna del pensamiento de Cordero y evidencia cómo el discurso crítico de un compositor puede operar simultáneamente como proyecto estético, pedagógico y cultural. El artículo contribuye a la comprensión de los procesos de legitimación de la modernidad musical en contextos locales, a menudo estigmatizados como “periféricos”, y las ambivalencias entre afirmación identitaria y aspiración universalista que caracterizan la historia de la música académica latinoamericana.

Al concluir este dossier, los estudios aquí reunidos demuestran el dinamismo y la diversidad de las investigaciones actuales en musicología en América Latina, dedicadas a abordajes interdisciplinarios entre música y prensa periódica. Al asumir el reto de concebir el periodismo musical como un ámbito clave de mediación entre prácticas artísticas, tramas sociales y procesos históricos —en el que tienen lugar la

circulación de discursos y la disputa por los marcos de significación—, este dossier contribuye a afianzar una musicología crítica —atenta a las relaciones entre música y poder— y comprometida con la pluralidad de sonoridades latinoamericanas.

Debate musical en la revista *Cine Cubano*: vanguardia y reverberaciones del realismo socialista post-Stalin

Ivette Céspedes Gómez

Universidade Federal do Rio de Janeiro

<https://orcid.org/0000-0002-7933-7698>

ivette.janet@gmail.com

Resumen

El presente artículo propone una revisión crítica de los discursos musicales que circularon en la revista *Cine Cubano*, concebida como portavoz del quehacer del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y como guía de la política cultural cubana. A partir del análisis de artículos publicados entre las décadas de 1960 y 1970, se examinan las tensiones estéticas entre vanguardia y retaguardia musical y sus resonancias en la creación para el cine. La discusión se inscribe en el contexto del deshielo socialista, las polémicas culturales y las experiencias internacionales que influyeron en los músicos cubanos, en especial el modelo polaco y los festivales Otoño de Varsovia. El estudio observa cómo los compositores interpelados defendieron o cuestionaron las nuevas técnicas y cómo estas posiciones dialogaron con la identidad nacional y la relación entre música e imagen en movimiento. Se advierte que la revista funcionó como instancia discursiva institucionalizada en la que se negociaron posturas y también se legitimaron las expresiones de vanguardia musical en Cuba.

Palabras clave: revista *Cine Cubano*, vanguardia musical, realismo socialista, Revolución Cubana, música cinematográfica.



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Musical Debate in the Magazine *Cine Cubano*: Vanguard and Reverberations of Post-Stalin Socialist Realism

Abstract

This article offers a critical reappraisal of the musical discourses that circulated in *Cine Cubano*, a journal conceived both as the mouthpiece of the Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry (ICAIC) and as a guide to Cuban cultural policy. Drawing on an analysis of articles published during the 1960s and 1970s, it examines the aesthetic tensions between musical avant-garde and rearguard positions and their reverberations in film composition. The discussion is situated within the context of the socialist thaw, cultural polemics, and the international experiences that shaped Cuban musicians—especially the Polish model and the Warsaw Autumn Festivals. The study traces how the composers addressed in these debates defended or challenged new techniques, and how these stances intersected with national identity as well as with conceptions of the relationship between music and the moving image. It argues that the journal operated as an institutionalized discursive arena in which positions were negotiated and, at the same time, the expressions of Cuba's musical avant-garde were legitimized.

Keywords: *Cine Cubano* journal, musical avant-garde, socialist realism, Cuban Revolution, film music.

Revista *Cine Cubano*: una relectura musicológica (1960-1970)

Como parte de la creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), destaca la fundación en 1960 de su revista oficial, *Cine Cubano*, concebida como portavoz tanto del quehacer interno del Instituto como de los referentes internacionales para el nuevo cine cubano. Fue en ella donde se “configuró el discurso oficial del ICAIC” y sus páginas ofrecen “una especie de guía de la historia del ICAIC y de la política cultural cubana”.¹ En esta revista, los músicos también encontraron espacio para intervenir en los debates culturales. Este trabajo propone una revisión crítica de los discursos musicales que circularon en dicha publicación.

Los músicos vinculados a la escena de la música de concierto en Cuba ocuparon un espacio preeminente dentro de la institución, al participar activamente en la creación de bandas sonoras para el cine. No resulta sorprendente, por tanto, que las

1 Mariana Villça, “O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)” (tesis de doctorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006), 57.

tensiones estéticas ya presentes en ese ámbito —particularmente los debates entre las corrientes de vanguardia y los sectores considerados de retaguardia— también se manifestaran en este nuevo contexto. Estos debates han sido abordados por autoras como Yurima Blanco García, de conjunto con Ailer Pérez Gómez,² Liliana González,³ así como por Marysol Quevedo⁴ entre otros, y serán analizados en profundidad en esta publicación como una muestra reveladora del papel de la música en el entorno cultural del cine revolucionario.⁵ Para ello, se tomará como base el

- 2 Yurima Blanco García y Ailer Pérez Gómez, "Vanguardia" y "retaguardia" musical en Cuba: relatos históricos y polémicas (1961-1971)", *El Oído Pensante* 8, nro.2 (2020): 11-37.
- 3 Liliana de la Caridad González Moreno, "Federico Smith (1929-1977): invención biográfica: exilios, utopías, música y alteridad" (tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2025)
- 4 Marysol Quevedo, *Cuban Music Counterpoints: Vanguardia Musical in Global Networks*. (Nueva York: Oxford University Press, 2023); "Music in Cuban revolutionary cinema: musical experimentation in the service of revolutionary ideology", en *Experiencing Music and Visual Cultures*, ed. Antonio Cascelli y Denis Condon (London: Routledge, 2021), 131-141.
- 5 El cine cubano cuenta hoy con un amplio corpus de investigaciones que permiten situar los debates estéticos, políticos e historiográficos en los que se inscribe el presente artículo. Para profundizar en algunos de los tópicos tratados haremos referencia a tres conjuntos de textos actuales y referenciales. En un primer grupo están los estudios generales sobre cine cubano que ayudaron a la contextualización del artículo, entre ellos se encuentran Michael Chanan, *Cuban Cinema* (Minneapolis y London: University of Minnesota Press, 2004); María Caridad Cumaná, "Through the Eyes of Foreign Filmmakers: Contradictions and Paradigms of Cuban Cinema after the Revolution", en *Cuba in a Global Context: International Relations, Internationalism, and Transnationalism*, ed. Catherine Krull y Louis A. Pérez Jr. (Gainesville, FL: University Press of Florida, 2014), 243-56; Ignacio del Valle Dávila y Mariana Martins Villaça, "Revolução Cubana e documentário - 60 anos", *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, nro. extra 0 (2019): 2-11; Robert S. Lesman, *Translating Cuba: Literature, Music, Film, Politics* (New York y London: Routledge, 2021); Nancy Berthier y Camila Arêas (dirs.), *Noticiero ICAIC: 30 ans d'actualités cinématographiques à Cuba* (Bry-sur-Marne: INA Éditions, 2022); Marta Díaz y Joel del Río, *Los cien caminos del cine cubano* (La Habana: Ruth Casa Editorial, 2023). En un segundo grupo los estudios relacionados con música, sonido y cine cubano: Alexandra T. Vázquez, *Listening in Detail: Performances of Cuban Music* (Durham, NC: Duke University Press, 2013); Dailey Fernández González, *Confluencias de los sentidos: Diseño sonoro en el cine cubano de ficción* (La Habana: Ediciones ICAIC, 2018); Dylon Lamar Robbins, "Noises in Cuban Revolutionary Cinema", en *Audible Geographies in Latin America: Sounds of Race and Place*, ed. Dylon Lamar Robbins (Cham: Springer International Publishing, 2019), 201-238; José Loyola Fernández, *La música en el cine documental cubano: Santiago Álvarez, Rogelio París y Rigoberto López* (La Habana: Ediciones ICAIC, 2017); Camila Arêas, Glauber Lacerda e Ivette Céspedes, "Música e internacionalismo no Noticiero ICAIC Latinoamericano", *Caravelle* 123 (2024): 13-26, entre otros. Por último, los estudios que desde un marco general aportaron una visión historiográfica y analítica más amplia fueron los siguientes: Michel Chion, *A audiovisão: som e imagem no cinema*, trad. Pedro Elói Duarte (Lisboa: Texto & Grafia, 2011); Holly Rogers, "Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic", en *Music and Sound in Documentary Film*, ed. Holly Rogers (New York: Routledge, 2015), 1-19; David Neumeyer y James Buhler, *Meaning and interpretation of music in cinema, Musical meaning and interpretation* (ciudad: Indiana University Press, 2015); Renan Paiva Chaves, "A formação do som do documentário: do cinema mudo ao afloramento do eu-realizador" (tesis de doctorado, Universidade Estadual de Campinas, 2022), 1-19 y Luiza Beatriz Amorim Melo Alvim, *A música no cinema: aspectos históricos, teóricos e estéticos* (Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFGM, 2025).

análisis de artículos publicados entre las décadas de 1960 y 1970, centrados en las discusiones estéticas en torno a la música de concierto.

En el presente estudio se entenderá la prensa como “instrumento de manipulación de intereses y de intervención en la vida social” estrechamente ligado a la realidad político-social en la que está insertada.⁶ Una visión contextualizada y relacional de los datos permitirá entender las complejas “redes de significados” en torno a los músicos cubanos en el periodo en estudio, siempre tomando en consideración el planteamiento de la musicóloga Maria Alice Volpe:

Los datos pierden significado cuando son aislados de su contexto e, inversamente, ganan significado solo con la interconexión con otros datos, los cuales, también deben ser contextualizados. Los datos ganan significado continuamente en la medida en que somos capaces de entender cada vez más sus interrelaciones en la red cultural.⁷

Polémicas político-culturales en “el inicio del deshielo”: realismo socialista post-Stalin, vanguardia y cine cubano

En La Gaceta de Cuba, en el contexto del debate intelectual que movilizó a cineastas y escritores en 1963, Julio García Espinosa publicó las siguientes palabras: “No debemos pasar por alto el hecho de que el triunfo de la Revolución Cubana coincide con el inicio del deshielo en el campo socialista. [...] no podemos olvidar que la propia Revolución Cubana, desde sus inicios, surgió descongelada”.⁸ La Revolución de 1959 emerge en un contexto internacional marcado por reformas, críticas al estalinismo y revueltas internas en varios países del bloque socialista, precisamente durante un período que muchos interpretaban como un “deshielo”. En contraste con las normativas culturales rígidas impuestas por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, Cuba parecía fundarse sobre una sensibilidad menos condicionada por pautas estéticas congeladas. Dos elementos llaman la atención en este reclamo al ejercicio crítico. En primer lugar, se menciona la necesidad de contextualizar el

6 “...instrumento de manipulação de interesses e intervenção na vida social”. Maria Helena Rolim Capelato, *Imprensa e História do Brasil* (São Paulo: Contexto e Editora da Universidade de São Paulo, 1988), 21.

7 *Os dados perdem significado quando isolados de seu contexto e que, inversamente, ganham significado apenas em conexão com outros dados, que por sua vez também devem ser contextualizados. Dados ganham significado continuamente na medida em que somos capazes de entender cada vez mais suas interrelações na teia cultural.* Maria Alice Volpe, “Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural”, *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO* nro.7 (2004): 115.

8 Julio García Espinosa, “Vivir bajo la lluvia”, en *Polémicas culturales de los 60*, ed. Graziella Pogolotti, 2ª ed. (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007), 13.

proceso cubano dentro del sistema-mundo,⁹ atendiendo a su relación geopolítica con el bloque socialista; en segundo lugar, la caracterización de la isla como un proyecto revolucionario descongelado desde su nacimiento, lo cual permite comprender su temprano posicionamiento frente a los modelos artísticos dominantes en la órbita soviética. Los actores culturales analizados en este trabajo nos colocan frente al desafío de observar el debate cubano sobre realismo socialista y vanguardia a escala global. Se trata de un conflicto que subyace en las concepciones cubanas de vanguardia política y artística, y que encuentra en el cine y la música revolucionaria un campo privilegiado de expresión.

En el ámbito literario, Abreu sostiene que las polémicas culturales de los primeros años de la Revolución tenían como trasfondo una disputa por el modelo de representación que debía adoptarse en el arte.¹⁰ El realismo socialista era considerado, por un sector de la intelectualidad cubana vinculada desde los años treinta al Partido Comunista, como el modelo estético más adecuado para el nuevo orden revolucionario. A partir de lo planteado por García Espinosa, cabe entonces preguntarse: ¿qué perfiles adoptaban los debates sobre el realismo socialista a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta en el contexto internacional?

El realismo socialista fue proclamado como el método creativo oficial de la Unión Soviética durante el Primer Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos, celebrado en 1934. Según los lineamientos establecidos, los artistas debían generar una producción “realista en su forma y socialista en su contenido”, una formulación que ya había sido anticipada en 1927 por el pintor ruso Aleksandr Gerasimov.¹¹ Décadas más tarde, en 1978, el teórico soviético de la era postestalinista Markov reformuló el realismo socialista como un “sistema estético históricamente abierto para la representación verdadera de la vida”.¹² Esta relectura fue problematizada por Thomas Lahusen, quien la interpreta como una respuesta a las corrientes de revisionismo occidental que influenciaban la discusión teórica sobre el realismo socialista durante las décadas de 1960 y 1970. Es precisamente en este vaivén

9 Los sistemas-mundo de análisis sustituyen el estado nacional como la unidad estándar de análisis. En un sistema-mundo estamos frente a una zona espaciotemporal que atraviesa múltiples unidades políticas y culturales, una que representa una zona integrada de actividad e instituciones que obedecen a ciertas reglas sistémicas. Ver más en: Immanuel Maurice Wallerstein, *Análisis de sistemas-mundo: una introducción* (México: Siglo XXI, 2005), 32.

10 Alberto Abreu Arcia, *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007), 38.

11 Hal Foster, Yve-Alain Bois, Benjamin H.-D. Buchloh y Rosalind E. Krauss, *Arte desde 1900* (Madrid: Ediciones Akal, 2006), 265.

12 Foster, Bois, Buchloh y Krauss, *Arte desde 1900*, 5.

teórico entre expansión y contención de los límites del realismo socialista donde se inscribe también el pensamiento de varios intelectuales cubanos, quienes buscaron reinterpretar esta doctrina estética en función del proyecto revolucionario nacional.

En medio del conflicto de la Guerra Fría, las directrices del realismo socialista provocaron el aislamiento cultural de los países del bloque soviético respecto de la vida artística europea occidental y de los Estados Unidos, que marcaban las líneas estéticas de la modernidad. Tras la muerte de Joseph Stalin en 1953, comenzaron a manifestarse ciertos cambios —síntomas del llamado “deshielo”— que permitieron una relativa apertura y el surgimiento de demandas por mayores libertades en países como Hungría y Polonia, los más activos en esa búsqueda. Mientras Cuba inauguraba su fase revolucionaria y definía su posición en este nuevo tablero geopolítico, parte de Europa del Este ya transitaba, o intentaba transitar, un proceso de distensión política y cultural. Las tensiones propias de la desestalinización se manifestaron en diversos puntos del bloque socialista. Entre los episodios más significativos se encuentran: las protestas de junio de 1953 en la República Democrática Alemana, los levantamientos de Hungría y Polonia en 1956 y la Primavera de Checoslovaquia en 1968. Todos estos movimientos compartieron un objetivo común: alcanzar una mayor autonomía nacional y reducir el control soviético.

Cinco años después de los sucesos de 1956 —cuando Hungría intentó salir del Pacto de Varsovia y declararse neutral frente al conflicto bipolar—, en Cuba comenzaron a discutirse públicamente sus repercusiones. Entre 1961 y 1963, estos temas ocuparon un lugar destacado en reuniones y debates recogidos por la prensa. En ese marco, surgió el término despectivo “budapetismo”, utilizado por la escritora Mirta Aguirre como acusación de contrarrevolución, en alusión a los intentos reformistas húngaros. El discurso de Aguirre se inscribía en la célebre reunión de intelectuales convocada por Fidel Castro en la Biblioteca Nacional,¹³ a raíz de la censura del documental *P.M. (1961)*, dirigido por Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal. Aunque el conflicto inmediato era la censura de una obra concreta, en el fondo se trataba de una disputa más profunda entre grupos de intelectuales que buscaban espacios de poder dentro del nuevo orden revolucionario. La tensión se situaba entre quienes defendían la libertad creativa frente al stalinismo cultural, representados por intelectuales no afiliados al Partido, y los sectores ligados al

13 Por primera vez, en 2017 salen a la luz transcripciones de la reunión grabada que sostuvo Fidel Castro con intelectuales cubanos en la Biblioteca Nacional José Martí. Esta transcripción, de sumo valor historiográfico, se encuentra en el libro de Orlando Jiménez Leal y Manuel Zayas, *El caso P.M. Cine, poder y censura* (Madrid: Editorial Hypermedia, 2017), 146-234.

Partido Socialista Popular. En la sesión del 16 de junio de 1961, la escritora Mirta Aguirre, militante del Partido, adoptó una postura de revisión histórica y señaló:

cuando se habló ardorosamente de no tener que arrepentirse de tomar por caminos mutiladores de la libertad, que lo que había que evitar era el desastre estalinista ... quería recordar también que el movimiento contrarrevolucionario en Hungría había empezado por los movimientos intelectuales que reclamaban la libertad creadora.¹⁴

En esa misma reunión la propia voz de Fidel Castro alertó acerca de que las discusiones en Cuba no podían tomar los matices de la “cámara húngara”, considerando las discusiones del otro lado del Atlántico como “un espectáculo de discusión inculta”.¹⁵ La reunión terminaría con la máxima de la política cultural cubana formulada por el propio Fidel Castro “dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada”;¹⁶ máxima que será transformada en un dispositivo retórico especialmente por los músicos en defensa de las corrientes de vanguardia.

Después de 1961, el conflicto intelectual entre cineastas (Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Jorge Fraga) y miembros del Partido Socialista Popular (Edith García Buchaca, Mirta Aguirre, Sergio Benvenuto, Blas Roca) —acuñados por los cineastas como ‘marxistas dogmáticos’— volvió a tomar protagonismo en la prensa cubana entre los meses de julio y noviembre de 1963. Los filmes *La dulce vida*, *Accattone* (traducida al español como *Desajuste social*), *El ángel exterminador* y *Alias Gardelito* presentaban un matiz moral y unas estrategias formales que no se ajustaban a los anhelos de lo que debía ser la proyección cinematográfica revolucionaria, entendida en ese momento como una herramienta con un tono más educativo y propagandístico. En estos modelos cinematográficos resultaba difícil identificar al joven revolucionario, al “hombre nuevo”, figura central en la agenda cultural del nuevo orden. Esta ausencia de identificación generacional era especialmente preocupante para miembros del campo intelectual afines al poder, como Blas Roca y Mirta Aguirre, quienes defendían un cine comprometido con los valores y las aspiraciones del proyecto socialista.

Los cineastas del ICAIC rechazaban la estética del realismo socialista y defendían una mayor libertad para abordar el arte, se apropiaban de las múltiples tendencias

14 Jiménez Leal y Zayas, *El caso PM*, 164.

15 Jiménez Leal y Zayas, *El caso PM*, 152.

16 Fidel Castro, “Discurso pronunciado [...] 30 de junio de 1961”, Departamento de versiones taquigráficas del Gobierno Revolucionario.

estéticas que circulaban en el ámbito internacional. Por ello, los primeros años del ICAIC han sido reconocidos como “los tiempos de cosmopolitismo”.¹⁷ En contraposición, los sectores identificados como “marxistas dogmáticos” los acusaban de arrastrar un “pecado original”: su condición de intelectuales con una supuesta conciencia pequeño-burguesa. Desde esta postura, se sostenía que todo arte debía tener un compromiso explícito con el Estado y las masas. Frente a esta visión instrumental del arte, los cineastas se empeñaron en articular una síntesis entre lo culto y lo popular, lo que Duprat y Volpe definieron como un ejercicio de “agregación de los polos culto-popular”.¹⁸ Esta concepción se fundamentaba en la afirmación de que la cultura es una sola, independientemente de la clase social de origen.¹⁹ Este momento de apertura coincidió con un profundo malestar en Cuba respecto al contexto internacional, especialmente tras la Crisis de los Misiles, cuando la Unión Soviética tomó decisiones cruciales sin consultar al gobierno cubano. En ese contexto, las propuestas soviéticas comenzaron a ser puestas en duda, lo que abrió un espacio simbólico y político para cuestionar el modelo estético del realismo socialista.

La tensión entre experimentación estética y compromiso político encontró en el cine cubano un campo fértil de embates y negociaciones. Los cineastas del ICAIC buscaron una vía intermedia que conciliara la autonomía del lenguaje cinematográfico, la libertad formal y la inventiva, con las exigencias de una política cultural orientada hacia un cine popular, politizado, antiburgués y antimperialista.²⁰ En ese panorama, se consolidó un movimiento de contestación y apropiación entre los polos del realismo y la vanguardia, en el que los cineastas intentaban integrar lenguajes estéticos diversos sin abandonar el horizonte ideológico de la revolución.

La investigadora brasileña Mariana Villaça concluye que los primeros años de la revista *Cine Cubano* tuvieron una alta calidad literaria, como fuente pensada para los cineastas, para cumplir la necesidad de profesionalización, casi sin tomar en cuenta al lector lego. De ahí que se podrían encontrar ensayos sobre el cine europeo y también diversos ensayos abiertos a explorar el cine socialista. Materiales de *Cahiers do Cinéma* y de la *Nouvelle Vague*, neo-realismo italiano, free cinema, la

17 Villaça, “O Instituto Cubano”, 73.

18 Régis Duprat y Maria Alice Volpe, “Vanguardas e posturas de esquerda na música brasileira (1920 a 1970)”, en *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*, eds. Roberto Illian y Massimiliano Sala, *Speculum Musicae* 14 (2009), 573–611.

19 Raúl Molina et al., “Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos (1963)”, en *Polémicas culturales de los 60*, ed. Graziella Pogolotti (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007), 18.

20 Villaça, “O Instituto Cubano”, 110.

nueva onda del cine soviético y polaco, eran reproducidos con frecuencia a manera de promover las reflexiones sobre estos movimientos como referentes actualizados para la nueva cinematografía cubana. En los años 1970 la revista “adhirió a un fuerte carácter propagandístico, confiriéndole énfasis a los reportajes, reseñas y artículos que exaltaran el cine político en Cuba y en América Latina, preponderaban obras de carácter instrumental”.²¹ El tratar con una revista ligada directamente al ICAIC nos hace pensar en la propuesta de Norman Fairclough de “instancia discursiva institucionalizada”. Se trata de concebir el discurso como “modo de acción situado histórica y socialmente en una relación dialéctica con otros aspectos del contexto social en el que se insiere,” tal como lo explica y lo pone en práctica por Teresa Cascudo.²² De ahí que sea importante comprender el contexto del ICAIC, su situación en el medio cultural cubano y la producción de políticas, así como su vínculo con los creadores musicales; aspectos estos que se verán en las páginas de la revista en estudio.

Reverberaciones del debate: vanguardia musical y retaguardia en la música para el cine cubano

La experiencia exitosa del caso polaco, especialmente a través de sus festivales Otoño de Varsovia, se consolidó como un punto de inflexión en la historiografía de la vanguardia musical cubana construida por Leo Brouwer. La relevancia internacional alcanzada por la producción y recepción de música de vanguardia en Polonia —con el respaldo de un Estado socialista— ofrecía un ejemplo paradigmático de articulación entre modernidad estética y legitimación institucional. Al presentar el modelo polaco como un paradigma a seguir por Cuba, Brouwer justificaba su posición señalando que Polonia era uno de los países del bloque socialista que más síntomas mostraba de desarrollo cultural y apertura estética. Esta referencia estratégica le permitió legitimar la relación entre arte revolucionario y vanguardia, y situar la experiencia cubana en consonancia con otras trayectorias posibles dentro del socialismo real.

La idea de crear una vía nacional para el socialismo fue formulada por varios países del bloque que querían liberarse de los esquemas de la Unión Soviética. En el

21 Villaça, “O Instituto Cubano”, 63.

22 Teresa Cascudo, “Crítica y territorio en el fin de siglo: una ópera de Enrique Granados en Madrid, Valencia y Barcelona”, en *Palabra de crítico: Estudios sobre prensa, música e ideología*, eds. Teresa Cascudo y Germán Gan Quesada (Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2017), 4.

caso de Polonia la campaña de Wladyslaw Gomulka en 1956 se identificó con la frase “un camino polaco hacia el socialismo”.²³ Por su parte, la RDA también reclamó un “camino alemán para el socialismo”, en el que también se dieran una mayor libertad en la esfera cultural y aceleración en el proceso de la desestalinización, pero siempre dentro de una comprensión marxista-leninista del mundo.²⁴ En el caso cubano, los planes para alcanzar la autonomía económica se intensificaron entre 1959 y 1970. Este ciclo culminó con el fracaso de la Zafra de los Diez Millones, un ambicioso proyecto de exportación azucarera que aspiraba a consolidar una vía de desarrollo relativamente independiente del bloque socialista.

Cuando el musicólogo polaco Ludwik Erhardt escribió sobre la vanguardia en Polonia y su esplendor “al frente de la música mundial”, marcó como punto clave el año 1956. Sin explicar abiertamente en su texto *La música en Polonia* las reformas de Gomulka y la situación del deshielo en el bloque socialista, el musicólogo sí señaló que ciertas “transformaciones sociales” significaron una “liberalización de las relaciones en todos los dominios, posibilitando así el libre desarrollo del pensamiento musical”.²⁵

Para el caso polaco, lo nacional funcionó en los discursos políticos y culturales para afirmar la vanguardia musical como alternativa y distinción de la normativa soviética. Las estrategias discursivas con acento en la identidad nacional del festival Otoño de Varsovia consiguieron construir la pertinencia del mismo y establecer una negociación con la perspectiva oficialista del arte, que era el realismo socialista.

La identidad nacional se convierte en otro elemento para distinguir el acercamiento a las vanguardias en el caso polaco. Para ganarse el apoyo político en pro de permitir el desarrollo de los jóvenes en esta tendencia “el llamado a la Polaquitud (Polishness) el sentido polaco de la música de vanguardia se convirtió en una vía para normalizar la nueva dirección estética en la vida musical doméstica”.²⁶

La necesidad de flexibilizar el sentido de lo nacional en la música constituyó también un desafío en el contexto cubano. En 1964, el compositor Roberto Valera — figura destacada de la vanguardia musical en Cuba y con una trayectoria relevante en

23 JFaw, “Gomulka’s Road to Socialism: The May Meeting of the Polish United Workers’ Party”, *The World Today* 13, nro. 8 (1957): 349. Andrzej Werblan, “Wladyslaw Gomulka and the Dilemma of Polish Communism”, *International Political Science Review* 9, nro. 2 (1988): 143.

24 Laura Silverberg, “Between Dissonance and Dissidence: Socialist Modernism in the German Democratic Republic”, *The Journal of Musicology* 26, nro. 1 (2009): 55.

25 Ludwik Erhardt, *La música en Polonia* (Varsovia: Ediciones Interpress, 1974), 123.

26 Lisa Marie Jakelski, “The changing seasons of the Warsaw autumn: Contemporary music in Poland, 1960–1990” (Berkeley: University of California, 2009), 51.

la composición para el cine— reflexionó en *Cine Cubano* sobre la urgencia de ampliar el marco de comprensión de lo “cubano” más allá del folclore tradicional. En ese sentido, Valera defendía la inclusión de las corrientes más recientes de la vanguardia musical internacional como expresiones legítimas para transmitir la esencia del ser nacional, proponiendo una visión dinámica de la identidad cultural cubana:

La música basada en nuestros elementos folklóricos ha sido empleada con éxito por más de uno de nuestros compositores populares y “serios” (¿?) [sic], pero la cubanidad de una música va más allá del folclore. Una música puede ser cubana (de esencia, de psicología, más que de ropaje) empleando estas técnicas de composición (serial, concreta, aleatoria, electrónica).²⁷

La expresividad emocional, el interés comunicativo y la atención al público receptor fueron características que marcaron una diferencia en la manera en que Polonia definió su propia vanguardia musical, en contraste con los vanguardistas occidentales, más centrados en la “pura experimentación técnica”.²⁸ Críticos como Tadeusz A. Zieliński retomaron esta distinción para caracterizar el modo de hacer polaco frente a las vanguardias occidentales. Polonia vivió un proceso de desestalinización cultural que se manifestó de forma significativa en la organización de los festivales Otoño de Varsovia, iniciados en 1956. Los organizadores de los eventos adoptaron una postura estratégicamente neutral al establecer criterios de evaluación para las obras presentadas —tanto vanguardistas como realistas—; procuraron no favorecer ni a la Unión Soviética ni a los modelos occidentales y posicionaron a Polonia como un espacio de intercambio estético abierto dentro del bloque socialista.

La relación que Leo Brouwer estableció con la escena musical polaca generó un nexo estratégico que resulta fundamental para comprender cómo la referencia a dicho país funcionó como una justificación ideológica y estética para la consolidación de una vanguardia musical en Cuba, dentro de los márgenes del socialismo. Polonia se convirtió así en modelo o posibilidad de apertura hacia Occidente, lo que permitió validar avances estéticos modernos sin contradecir los principios políticos del bloque socialista. La experiencia de escucha en los Otoños Varsovianos se ampliaba a Schoenberg, Stravinsky, Bartók, Berio, Stockhausen y Boulez además de equilibrar con estrenos que seguían la pauta realista.

27 Roberto Valera, “Entrevistas [...] *Cine Cubano*”, *Cine Cubano* nro. 23-24-25 (1964): 116.

28 Jakelski, “The changing seasons”, 53.

El sonido fundacional de la vanguardia musical en Cuba, según ha reiterado Leo Brouwer,²⁹ fue la escucha del Treno a las víctimas de Hiroshima, de Krzysztof Penderecki. El impacto de esta audición puede entenderse a partir de dos pilares principales: por un lado, la utilización de masas sonoras generadas por la superposición de líneas en las cuerdas; y por otro, las implicaciones histórico-políticas asociadas al título de la obra, cuya elección fue profundamente estratégica. El carácter programático del título —asociado a un evento trágico y universalmente reconocido— fue un factor clave en la difusión y legitimación de la obra en contextos altamente politizados, como demuestra el hecho de haber recibido el Premio UNESCO en 1961. La carga semántica del título funcionó como un dispositivo mediador que facilitó la recepción de una sonoridad radicalmente innovadora.

En 1964, *Cine Cubano* publicó una serie de entrevistas a directores, fotógrafos, escritores y músicos, generando un amplio debate en torno al binomio tradición versus modernización. En el trasfondo de esta discusión se manifestaba esta tensión más profunda entre el control ideológico asociado al realismo socialista y las aspiraciones de libertad creativa defendidas por los sectores vanguardistas. En el campo musical cubano, el debate se conoció como el enfrentamiento entre defensores de la vanguardia y de la retaguardia musical. La revista incitaba a una reflexión crítica que invitaba a comparar y diferenciar los enfoques sonoros empleados en el nuevo cine cubano, al tiempo que exhortaba a tomar posición frente al proceso de modernización estética y tecnológica que atravesaba el campo cultural:

Hasta ahora se han utilizado en nuestras producciones [cinematográficas] música popular cubana, música de jazz, música sinfónica o de pequeños conjuntos, basada en los giros y ritmos de nuestro folklore. ¿Qué posibilidades ve Ud. en la utilización de las nuevas técnicas (concreta, aleatoria, electrónica) en el desarrollo de la música en nuestro cine?³⁰

A continuación, abordaremos las reverberaciones de esta polémica en el campo de la creación musical para el cine. Resulta especialmente significativo el modo en que la revista *Cine Cubano* organizó la serie de entrevistas, ya que el orden de aparición de los músicos entrevistados parece reflejar una toma de posición editorial

29 Leo Brouwer, "Recuento de un festival de música en Varsovia", *Revista de Música de la Biblioteca Nacional José Martí* 2, nro. 4 (1961): 194-205. Leo Brouwer, "La música, lo cubano y la innovación", *Cine Cubano* nro. 69-70 (1970): 28-35.

30 *Cine Cubano*, "Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos", *Cine Cubano* nro. 23-24-25 (1964): 111.

frente a la disputa entre vanguardia y retaguardia musical. En efecto, los músicos identificados con las propuestas de vanguardia aparecen al inicio del texto y sus nombres fueron destacados en negrita, lo cual sugiere un énfasis valorativo. Este grupo incluye a: Leo Brouwer (1938), Juan Blanco (1919), Carlos Fariñas (1934), Roberto Valera (1938) y Nilo Rodríguez (1921). En contraste, los creadores asociados a una postura más conservadora —frecuentemente catalogados como representantes de la “retaguardia”— fueron presentados en segundo término: Edgardo Martín (1915), Argeliers León (1918), Félix Guerrero (1917), Enrique Ubieta (1934), Fabio Landa (1924) y Harold Gramatges (1918).

Estos dos grupos pueden caracterizarse por las siguientes particularidades: por un lado, la vanguardia estuvo representada por compositores cubanos que adoptaron lenguajes musicales considerados radicales y revolucionarios, como la aleatoriedad, la música electroacústica, la música concreta y el serialismo. Para ellos, la vanguardia constituía un marco de actualización estética y apropiación crítica de tendencias internacionales. La retaguardia, por su parte, se orientó hacia la preservación de las marcas nacionales y los métodos de una generación anterior, integrada en parte por los formadores del Grupo de Renovación Musical. Estos compositores buscaban consolidar su prestigio y posicionarse como base fundacional de la Escuela de Composición Cubana; defendían además esta línea como vía legítima para cumplir con la política cultural de la Revolución.

La pregunta formulada en la entrevista evidencia una preocupación central: la tensión entre nacionalismo musical y procedimientos compositivos seriales y postseriales. Mientras el sinfonismo y la música de cámara eran defendidos como expresiones nacionales legítimas, la música aleatoria, el serialismo y las músicas experimentales eran vistas con sospecha por algunos sectores. Esta polarización fue analizada en profundidad por Blanco García y Pérez Gómez,³¹ quienes, a partir del análisis de fuentes hemerográficas, desarrollaron una revalorización crítica de estos debates y sus implicaciones históricas en la Cuba de los años 60. Es precisamente en el campo de la música para cine donde exploraremos los matices particulares de este conflicto estético e ideológico.

En su respuesta, Leo Brouwer defiende las posibilidades expresivas que los nuevos lenguajes musicales pueden aportar a la imagen cinematográfica. A la vez, subraya que la experimentación sonora debe ir acompañada de una experimentación visual equivalente. Según el compositor, aunque es beneficioso para el cine incorporar sonoridades derivadas de procedimientos vanguardistas, esta nueva

31 Blanco García y Pérez Gómez, “‘Vanguardia’ y ‘retaguardia’”.

estética sonora requiere un tipo de imagen en movimiento aún inexplorada por la producción cubana del momento.

Como director del Departamento de Música del ICAIC y compositor con mayor presencia en la cinematografía cubana, Brouwer se mostró crítico respecto al uso aislado de las “nuevas técnicas”, insistiendo en la necesidad de un vínculo orgánico entre música e imagen.³² Entre quienes se alinearon claramente con la vanguardia musical y celebraron el uso de estas técnicas como única vía para la evolución del lenguaje cinematográfico cubano, se destacaron Juan Blanco, Carlos Fariñas y Roberto Valera. No obstante, antes de referirnos a sus comentarios más radicales, es importante señalar que ninguno de ellos ignoró la especificidad del cine como lenguaje complejo, en el que la música —aunque fundamental— constituye solo uno de sus múltiples elementos narrativos.

Juan Blanco se posicionó como uno de los más fervientes defensores de la vanguardia. En la síntesis biográfica que introdujo su entrevista, se lo presentó como pionero en la composición y difusión de música concreta en Cuba, así como fundador del ICAIC desde el núcleo de Nuestro Tiempo. Para Blanco y Fariñas, el uso de las “nuevas técnicas” constituía un marcador decisivo de evolución musical. Carlos Fariñas, por su parte, propuso como referentes para el cine cubano a las “cinematografías desarrolladas”, cuyas prácticas sonoras más avanzadas —en diálogo con las vanguardias— debían servir de inspiración para la renovación estética del sonido en la isla.³³ Fariñas aprovechó su intervención en la entrevista para solicitarle al ICAIC una mayor inversión de recursos en la adquisición de equipos con los que se pudieran desarrollar las “nuevas técnicas”, las cuales colaborarían tanto para el desarrollo del cine como para la música cubana en general.

La devoción y defensa de las técnicas de vanguardia por parte de Juan Blanco lo llevaron a utilizar un recurso retórico que equiparara, en igualdad de términos, la “vanguardia política” con la “vanguardia artística”. Esta asociación significó un dispositivo argumentativo para preservar y legitimar el lugar de la vanguardia en el campo musical. El pionero de la música electroacústica en Cuba descalificó de forma categórica las posturas contrarias a sus criterios sobre la vanguardia cuando afirmó que los que no se han actualizado son: “una piedrecita puesta en el camino de una aplanadora”,³⁴ y dejó en claro su intención de imponer esta renovación como un

32 Leo Brouwer, “Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos [Entrevista concedida a] *Cine Cubano*”, *Cine Cubano* nro. 23-24-25 (1964): 110-12.

33 Carlos Fariñas, “Entrevistas con directores [...] *Cine Cubano*”, *Cine Cubano* nro. 23-24-25 (1964): 114.

34 Juan Blanco, “Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos [Entrevista concedida a] *Cine Cubano*”, *Cine Cubano* nro. 23-24-25 (1964): 112.

nuevo canon estético. Al mismo tiempo, puso en evidencia a un grupo de compositores que mantenían otra postura, la cual fue denominada en 1971 por Edgardo Martín como “retaguardia”.

Edgardo Martín, quien se erigió como portavoz principal del llamado “coro de los contrarios”, desacreditó los resultados de la experimentación defendida por Blanco al negarles la categoría de música. Alegó: “Hasta ahora lo que se ha producido en ese campo es más bien sucesiones de sonidos organizados. No me atrevería a hablar de música en esos casos. Y mucho menos si esa “música” quiere o pretende saltar a la sala de conciertos”.³⁵ Para Martín, la creación de música concreta equivalía a una fabricación o trabajo mecánico, sin reconocimiento del proceso compositivo ni de sus resultados, y estableció una dicotomía entre “música verdadera” y “fondo de sonidos organizados”. Sin embargo, admitió que esta música podía ser útil en determinados contextos fílmicos si la narrativa lo exigiera.

Desde la perspectiva de los exponentes de la retaguardia, se tiende a restringir la aplicabilidad de estas nuevas sonoridades a escenas específicas del cine. Por ejemplo, Enrique Ubieta consideró que la música concreta “es de un sentido cósmico muy sugerente y nos revela fuerzas primarias contenidas en la naturaleza, que pueden ser de eficaz impresión en el uso de ciertas películas solamente, por ejemplo, en ciencia ficción”.³⁶ Por su parte, Harold Gramatges adopta una postura más diplomática. Si bien abogó por la inclusión de todas las músicas en el cine, coincidió con Martín y Ubieta al señalar que es en el cine donde mejor se ubicaban “las vanguardias”.³⁷ Así, el cine se configuraría como un espacio privilegiado de encuentro, prueba y validación de estas sonoridades, tanto en la práctica como en su aceptación discursiva por parte de compositores identificados con la vanguardia y con la retaguardia.

Esta entrevista también nos permite adentrarnos en los referentes cinematográficos de los compositores cubanos. Al ser consultados, se ven conducidos a listar aquellas obras que consideran modelos o, mejor dicho, un canon de películas que reúnen calidad y representan ejemplos significativos para la realización audiovisual en Cuba. Lo interesante de los títulos mencionados radica en su vínculo con cinematografías consideradas a la vanguardia en sus respectivos contextos.

35 Edgardo Martín, “Entrevistas [...] *Cine Cubano*”, *Cine Cubano* nro. 23-24-25 (1964): 120.

36 Enrique Ubieta, “Entrevistas [...] *Cine Cubano*”, *Cine Cubano* nro. 23-24-25 (1964): 124-25.

37 Harold Gramatges, “Entrevistas con directores [...] *Cine Cubano*”, *Cine Cubano* nro. 23-24-25 (1964): 128.

Analicemos las obras destacadas por los compositores. *Hiroshima mon amour* (1959), del director francés Alain Resnais, aparece reiteradamente tanto en las respuestas de los músicos como en las de los cineastas entrevistados. *La paloma blanca* (1960), primer largometraje del checoslovaco František Vlášek, se menciona por su incorporación de elementos musicales vanguardistas. *El bravo* (1961), del japonés Akira Kurosawa, también figura entre los títulos destacados. Estas películas son recurrentemente nombradas por compositores como Leo Brouwer, Juan Blanco, Roberto Valera y Nilo Rodríguez, quienes resaltan en ellas su “sonorización no conformista”.³⁸ Por su parte, Carlos Fariñas reafirma su interés particular por *El bravo*. Llama la atención que incluso compositores asociados con la “retaguardia”, como Fabio Landa y Edgardo Martín, también reconocen el valor estético y funcional de la música en *Hiroshima mon amour* y *El bravo*. Esta coincidencia en los juicios estéticos permite vislumbrar ciertos puntos de encuentro entre los defensores de la vanguardia y los exponentes de la retaguardia musical en Cuba.

La paloma blanca, mencionada exclusivamente por compositores vinculados a la vanguardia, merece un destaque especial debido a la recepción crítica que obtuvo en la prensa cubana. Esta valoración permite observar los ecos del proceso de deshielo en países como Checoslovaquia. El filme atraviesa una trayectoria marcada por las tensiones entre las directrices del realismo socialista y sus propuestas formales osadas. Se trata de una obra controversial dentro del contexto del deshielo, cuya recepción en Cuba suscitó comentarios significativos por parte de la crítica especializada. Destacamos en primer lugar la opinión de Néstor Almendros —cineasta de origen español que trabajó solamente en los primeros años de la década del sesenta en el ICAIC—, quien elogia la excelencia del filme en términos de acabado poético, recursos formales y el uso “portentoso” de la fotografía. Almendros afirma que esta producción es una muestra clara de “hasta qué punto se ha ampliado el horizonte estético del cine de los países socialistas”. A través de este comentario, el crítico aprovecha para cuestionar el legado del realismo socialista al subrayar que una expresión de vanguardia como la que propone la película, identificada con una “tendencia de vanguardia neoexpresionista y experimental”,³⁹ solo pudo emerger en el contexto posterior a Stalin. De manera explícita, Almendros se posiciona en contra de una tradición estética que contaba con amplios defensores en el campo cultural cubano. Su crítica apunta directamente a los límites impuestos por las normativas del realismo socialista, reivindicando, en cambio, las posibilidades expresivas

38 Nilo Rodríguez, “Entrevistas [...] *Cine Cubano*”, *Cine Cubano* nro. 23-24-25 (1964): 118.

39 Néstor Almendros, “La paloma blanca”, *Bohemia* 53, nro. 25 (1961): 88.

abiertas por las corrientes vanguardistas del cine europeo socialista en proceso de renovación. A continuación, apunta el crítico y director de cine:

Uno no puede menos que pensar en lo que le hubiese ocurrido a “La Paloma Blanca” hace diez, o quince años, en pleno auge del Estalinismo en las artes. En primer lugar, lo más probable es que no hubiese llegado a ser realizada y de serlo se le hubiese endilgado inmediatamente el sambenito de “formalista”, tal como se hizo con la segunda parte de “Iván el Terrible”, de Eisenstein o la primera versión, antes de ser enmienda, de “El Almirante Nakimov”, de Podvkin. Se hubiese dicho también que la película no era “útil”, que, aunque al final triunfaba la vida, se regodeaba demasiado en aspectos pesimistas, que “ofrecía una versión parcial de la realidad”, etc. En otras palabras, que se apartaba totalmente de los cánones del realismo, considerado entonces el único estilo posible.⁴⁰

Leo Brouwer formuló comentarios negativos sobre algunas propuestas musicales como en el caso del filme japonés *La Isla desnuda*, aludiendo que su dramatismo musical la volvía demasiado “blanda”, y *El hombre de dos caras*, por su “música mediocre”.⁴¹ Resulta interesante observar que Carlos Fariñas consideraba válido al menos un tema musical de *La Isla desnuda*, mientras que Harold Gramatges admiraba la funcionalidad musical de ese filme.

En su lista de referencias, Fariñas destaca Alejandro Nevski, de Eisenstein, como clásico en términos de la realización musical. Por su parte, Harold Gramatges menciona *Las doce sillas* con música de Juan Blanco. Edgardo Martín incluye en su valoración a casi todos los entrevistados. Es Roberto Valera quien otorga mayor reconocimiento a la producción cubana. Valera de forma detallada analiza las composiciones de sus pares. Destaca desde su perspectiva de compositor los elementos técnicos y expresivos empleados, los cuales aproxima a un quehacer renovador, alineado con la vanguardia. Cabe destacar que Valera, uno de los más jóvenes integrantes del cuerpo de compositores del ICAIC, fue también uno de los más prolíficos durante ese periodo. En su análisis, vuelve a emerger la figura de Stravinski como una referencia ineludible en el devenir musical del siglo XX. Su mención adquiere relevancia en este contexto, ya que su obra fue intencionalmente excluida por las directrices del realismo socialista, lo que refuerza la postura de quienes abogaban por una estética más libre y moderna en la música para cine:

40 Almendros, “La paloma blanca”, *Bohemia* 53, nro. 25 (1961): 88.

41 Brouwer, “Entrevistas”, 112.

Entre las películas cubanas que me han interesado por su trabajo musical, considerando su integración con el film de que forman parte, están: *El Puerto*, con música de Fabio Landa; martillantes acordes y un antológico solo de alto. Leo Brouwer elaboró una fina partitura de líneas quebradas que se mueven contrapuntísticamente en una atmósfera modal, para *El Joven Rebelde*. Colina Lenin, con música de Stravinsky (ni es cubano ni trabajó para la película, pero está muy bien allí). Galán, con pasmosa economía de medios, da en “*Hemingway*” el toque preciso. Marcha y música concreta de Juan Blanco logran efectos satíricos de singular eficacia en *Las Doce Sillas* [sic].⁴²

El contexto cinematográfico generó posicionamientos liminales entre ambos grupos. Tanto los actores de la retaguardia como los de la vanguardia encontraron en esta plataforma un espacio de convergencia. Consideramos que la discusión sobre la pertinencia de estas músicas en el cine, así como su validación —en mayor o menor medida— por parte de los músicos, respondió a un proceso influido por el interés institucional en apoyar y legitimar las expresiones de vanguardia en Cuba.

Para los realizadores, la utilización de música con técnicas de vanguardia también fue un aspecto destacado. Algunos directores expresaron sus criterios sobre esta práctica, como es el caso de Enrique Pineda Barnet. En un texto publicado en la revista *Cine Cubano*, el director afirmó que, además de incorporar el tema *In Memoriam* de Harold Gramatges,⁴³ utilizó recursos vanguardistas y subrayó su papel crucial para emitir una posición frente al contenido narrativo. En el filme *David*, Pineda Barnet no recurre a la música para intensificar el contenido, sino “para adoptar una posición frente a él”.⁴⁴ Este enfoque destaca a la música como agente narrativo, capaz de emitir un punto de vista y no solo de describir o potenciar el relato,⁴⁵ práctica recurrente en algunos realizadores cubanos. De este modo, los recursos de la vanguardia musical y la narrativa épica encuentran aquí un nexo expresivo relevante:

El uso de la música, a manera de entrevistado, con un criterio propio, independiente en el caso del *In Memoriam* de Gramatges, (precisamente buscado a priori, en la etapa del guion y no en la del montaje, como más habitualmente se hace). O el resto de la música, mezcla

42 Valera, “Entrevistas”, 116.

43 Ivette Céspedes, “Harold Gramatges: itinerario de un músico-gestor”, *El Sincopado Habanero. Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas IV* (2019): 4–9.

44 Enrique Pineda Barnet, “David: ¿método o actitud?”, *Cine Cubano* nro. 45–46 (1967): 7.

45 Teresa Fraile Prieto, “La creación musical en el cine español contemporáneo” (tesis de doctorado, Universidad de Salamanca, 2008).

de ruidismo, música aleatoria, concreta y electrónica (lograda con la superposición de distintas bandas sonoras, de diferentes procedencias, y mezclándoles efectos manuales obtenidos por separado con procesamientos específicos) en función no de una música para intensificar el contenido sino para adoptar una posición frente a él.⁴⁶

Por otra parte, la apelación a la libertad creativa como rasgo inherente del ser revolucionario en Cuba se consolidó como una estrategia discursiva clave entre los defensores de la vanguardia musical. Como veremos a continuación, tanto Juan Blanco como Leo Brouwer recurrieron al discurso de Fidel Castro como dispositivo retórico para legitimar sus experimentaciones formales y sus vínculos con las corrientes musicales más avanzadas de Occidente. En el caso de Brouwer, además, esta retórica le permitió habilitar un espacio flexible para la incorporación también de la música popular urbana anglosajona dentro del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC.

Conclusiones

La discusión en la revista *Cine Cubano* sobre la pertinencia de la música de vanguardia en el cine fue un tópico debatido, apoyado y legitimado por este medio, como se muestra en la entrevista analizada. Como refieren Cascudo y Quesada “El poder de la música también reside en la fortaleza de los lazos discursivos de los que forma parte”.⁴⁷ La funcionalidad y pertinencia de esta música dentro del cine, factores importantes para la nueva política cultural socialista que se estaba perfilando en Cuba, ganó su razón de ser, no solo en la práctica audiovisual sino también en el medio periodístico.

El análisis por capas de la discusión sobre la pertinencia de los lenguajes de la vanguardia musical en el cine y su respaldo por parte de todos los músicos interpelados en 1964 permitió entrever las fisuras del campo musical entre los alineados con la vanguardia y con la retaguardia musical. En este sentido, esa unanimidad y cohesión fue un resultado configurado por el interés institucional en apoyar y legitimar las expresiones de vanguardia en Cuba.

Su análisis nos permitió cruzar discusiones de problemáticas similares en el campo cinematográfico y el musical. Siguiendo la dinámica de entendimiento de la

46 Pineda Barnet, “David”, 7.

47 Teresa Cascudo y Germán Gan Quesada, “Prefacio”, en *Palabra de crítico: Estudios sobre prensa, música e ideología*, eds. Teresa Cascudo y Germán Gan Quesada (Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2017), X.

trayectoria del ICAIC diseñada por Mariana Villaça, que transita por cuatro momentos críticos entre esas dos décadas, tomamos como primer momento a ser analizado la Crisis de 1963. Esta constituyó un debate entre la libertad creativa y la apropiación de técnicas modernas en todos los ámbitos de la creación, contra una postura liderada por los “marxistas dogmáticos” que visaban la aplicación del realismo socialista y otorgaban mayor peso a los contenidos políticos de las producciones artísticas. Para entender este evento que se dio en el mundo cinematográfico observamos su resonancia o discurso yuxtapuesto a partir del estudio de la entrevista a los compositores que *Cine Cubano* realizó en el año 1964, lo que se perfiló como el debate entre “vanguardia musical cubana” y “retaguardia musical”.

Los compositores interpelados apoyaron la utilización de los nuevos lenguajes musicales en el cine, la diferencia estriba en cómo afirmaron la funcionalidad cinematográfica de los mismos. Una lectura entre líneas de su discurso muestra cómo estuvieron latentes sus posicionamientos, entre vanguardistas y de retaguardia. Esta tensión en el panorama musical cubano ha sido recientemente rescatada por las investigadoras Blanco García y Pérez Gómez (2020), las cuales también fundamentan su estudio en la hemerografía (por supuesto que no era su objetivo, pero dejaron de lado justamente *Cine Cubano*). Este trabajo buscó profundizar en los tránsitos mediáticos de este debate más alineado hacia los músicos que trabajaron para el cine cubano y su conexión con los discursos de los cineastas.

En resumen, los músicos más orientados hacia posturas de vanguardia consideraron el uso de las nuevas técnicas de composición como una marca de evolución musical también para la música cinematográfica del nuevo cine cubano, ofrecieron otro modo actualizado de pensar lo nacional en la música cubana y retóricamente argumentaron que su uso respondía a un resultado orgánico con el movimiento revolucionario en la política. Por su parte, los reconocidos como retaguardia—cuño explicado por Edgardo Martín en su texto de 1971, para englobar a aquellos compositores que no se adscribieron a las nuevas tendencias, sino que continuaron con lenguajes tradicionales—centraron sus reflexiones sobre la posibilidad de usar la música aleatoria, la música electroacústica, en situaciones específicas. Plantearon que el cine era el espacio ideal para ese tipo de música. Criticaron que esas técnicas aún no estaban consolidadas como para alcanzar el estatus de música de concierto. Abogaron por un equilibrio en el uso de todos los lenguajes tanto del ámbito culto, popular, así como de lo tradicional a o lo moderno.

Los actores de la “retaguardia” y de la vanguardia negociaron en el cine y en la

revista *Cine Cubano*, un espacio de convergencia sin que este apagara sus tensiones. Consideramos que la organización del discurso, dentro de la revista, su cuestionamiento sobre la pertinencia de los nuevos lenguajes musicales en el cine y su afirmación por gran parte de los músicos interpelados, fue un resultado configurado por el interés institucional en apoyar y legitimar las expresiones de vanguardia en Cuba.

Las concepciones y posicionamientos que fundamentaron la creación musical para cine en Cuba encuentran en la revista *Cine Cubano* una instancia discursiva clave. El estudio de la publicación a partir de los ejes históricos y culturales delineados, nos seguirá abriendo nuevos caminos interpretativos para comprender su diálogo con el campo musical.

Bibliografía

- Abreu Arcia, Alberto. *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007.
- Almendros, Néstor. "La paloma blanca". *Bohemia* 53, no. 25 (1961): 88.
- Alvim, Luíza Beatriz Amorim Melo. *A música no cinema: aspectos históricos, teóricos e estéticos*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2025.
- Arêas, Camila, Glauber Lacerda e Ivette Céspedes. "Música e internacionalismo no Noticiero ICAIC Latinoamericano". *Caravelle* 123 (2024): 13-26.
- Berthier, Nancy Camila Arêas, dirs. *Noticiero ICAIC: 30 ans d'actualités cinématographiques à Cuba*. Bry-sur-Marne: INA Éditions, 2022.
- Bitrán Goren, Yael. "Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)". Tesis de doctorado, Royal Holloway, University of London, 2012.
- Blanco García, Yurima y Ailer Pérez Gómez. "'Vanguardia' y 'retaguardia' musical en Cuba: relatos históricos y polémicas (1961-1971)". *El Oído Pensante* 8, nro. 2 (2020): 11-37.
- Blanco, Juan. "Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos [Entrevista concedida a] *Cine Cubano*". *Cine Cubano* 23-24-25 (1964): 112-13.
- Brouwer, Leo. "La música, lo cubano y la innovación". *Cine Cubano* 69-70 (1970): 28-35.
- . "Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos [Entrevista concedida a] *Cine Cubano*". *Cine Cubano* 23-24-25 (1964): 110-12.

- “Recuento de un festival de música en Varsovia”. *Revista de Música de la Biblioteca Nacional José Martí* 2, nro. 4 (1961): 194-205.
- Capelato, Maria Helena Rolim. Imprensa e História do Brasil. São Paulo: Contexto e Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- Cascudo, Teresa, y Germán Gan Quesada. “Prefacio”. En *Palabra de crítico: Estudios sobre prensa, música e ideología*, editado por Teresa Cascudo y Germán Gan Quesada, IX–XI. Colección Musicología. Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2017.
- Cascudo, Teresa. “Crítica y territorio en el fin de siglo: una ópera de Enrique Granados en Madrid, Valencia y Barcelona”. En *Palabra de crítico: Estudios sobre prensa, música e ideología*, editado por Teresa Cascudo y Germán Gan Quesada, 3-29. Colección Musicología. Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2017.
- Castro, Fidel. “Discurso pronunciado... (16, 23 y 30 de junio de 1961)”. Departamento de versiones taquigráficas del Gobierno Revolucionario. 1961.
- Céspedes, Ivette. “Harold Gramatges: itinerario de un músico-gestor”. *El Sincopado Habanero. Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas IV* (2019): 4-9.
- Chanan, Michael. Cuban Cinema. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Chaves, Renan Paiva. “A formação do som do documentário: do cinema mudo ao afloramento do eu-realizador”. Tesis de doctorado, Universidade Estadual de Campinas, 2022.
- Chion, Michel. A audiovisão: som e imagem no cinema. Traducción de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- Cine Cubano. “Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos”. *Cine Cubano* 23-24-25 (1964): 110-28.
- Cumaná, María Caridad. “Through the Eyes of Foreign Filmmakers: Contradictions and Paradigms of Cuban Cinema after the Revolution”. En *Cuba in a Global Context: International Relations, Internationalism, and Transnationalism*, editado por Catherine Krull y Louis A. Pérez Jr., 243–256. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2014.
- del Valle Dávila, Ignacio y Mariana Martins Villaça. “Revolução Cubana e documentário – 60 anos”. DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário, nro. extra 0 (2019): 2–11.
- Díaz, Marta y Joel del Río. Los cien caminos del cine cubano. La Habana: Ruth Casa Editorial, 2023.
- Duprat, Régis y Maria Alice Volpe. “Vanguardas e posturas de esquerda na música brasileira (1920 a 1970)”. En *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*,

- editado por Roberto Illian y Massimilino Sala, 573-611. Turnhout: Brepols, 2009.
- Erhardt, Ludwik. *La música en Polonia*. Varsovia: Ediciones Interpress, 1974.
- Fariñas, Carlos. "Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos [Entrevista concedida a] *Cine Cubano*". *Cine Cubano* 23-24-25 (1964): 113-14.
- Fernández González, Dailey. *Confluencias de los sentidos: Diseño sonoro en el cine cubano de ficción*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2018.
- Foster, Hal, Yve-Alain Bois, Benjamin Heinz-Dieter Buchloh y Rosalind Epstein Krauss. *Arte desde 1900*. Madrid: Ediciones AKAL, 2006.
- Fraile Prieto, Teresa. "La creación musical en el cine español contemporáneo". Tesis de doctorado, Universidad de Salamanca, 2008.
- García Espinosa, Julio. "Vivir bajo la lluvia". En *Polémicas culturales de los 60*, editado por Graziella Pogolotti, 2ª ed., 9-13. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007.
- González Moreno, Liliana de la Caridad. "Federico Smith (1929-1977): invención biográfica: exilios, utopías, música y alteridad". Tesis de doctorado. Universidad Nacional Autónoma de México, 2025
- Gramatges, Harold. "Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos [Entrevista concedida a] *Cine Cubano*". *Cine Cubano* 23-24-25 (1964): 127-28.
- Jakelski, Lisa Marie. "The changing seasons of the Warsaw autumn: Contemporary music in Poland, 1960-1990". Tesis de doctorado. University of California, 2009.
- JFaw. "Gomulka's Road to Socialism: The May Meeting of the Polish United Workers' Party". *The World Today* 13, no. 8 (1957): 341-50.
- Jiménez Leal, Orlando, y Manuel Zayas. *El caso PM. Cine, poder y censura*. Madrid: Editorial Hypermedia, 2017.
- Lahusen, Thomas, y Evgenii Aleksandrovich Dobrenko. *Socialist Realism Without Shores*. Durham: Duke University Press, 1997.
- Lesman, Robert S. *Translating Cuba: Literature, Music, Film, Politics*. New York: Routledge, 2021.
- Loyola Fernández, José. *La música en el cine documental cubano*: Santiago Álvarez, Rogelio París y Rigoberto López. La Habana: Ediciones ICAIC, 2017.
- Martín, Edgardo. "Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos [Entrevista concedida a] *Cine Cubano*". *Cine Cubano* 23-24-25 (1964): 119-21.

- Molina, Raúl, Sara Gómez, Manuel Pérez, Manuel Piqué y Oscar Valdéz. "Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos (1963)". En *Polémicas culturales de los 60*, editado por Graziella Pogolotti, , 17-22. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007.
- Neumeyer, David P. *Meaning and Interpretation of Music in Cinema. Musical Meaning and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 2015.
- Pineda Barnet, Enrique. "David: ¿método o actitud?". *Cine Cubano* 45-46 (1967): 1-8.
- Pujol, Sergio. "Último Gato en Nueva York". *Página 12*, 15 de septiembre de 1996, 15.
- Quevedo, Marysol. "Music in Cuban Revolutionary Cinema: Musical Experimentation in the Service of Revolutionary Ideology." En *Experiencing Music and Visual Cultures*, editado por Antonio Cascelli y Denis Condon, 131-141. London: Routledge, 2021.
- . *Cuban Music Counterpoints: Vanguardia Musical in Global Networks*. Currents in Latin American & Iberian Music. Nueva York: Oxford University Press, 2023.
- Robbins, Dylon Lamar. "Noises in Cuban Revolutionary Cinema". En *Audible Geographies in Latin America: Sounds of Race and Place*, editado por Dylon Lamar Robbins, 201–238. Cham: Springer International Publishing, 2019.
- Rodríguez, Nilo. "Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos [Entrevista concedida a] *Cine Cubano*". *Cine Cubano* 23-24-25 (1964): 117-18.
- Rogers, Holly. "Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic". En *Music and Sound in Documentary Film*, editado por Holly Rogers, 1–19. New York: Routledge, 2015.
- Silverberg, Laura. "Between Dissonance and Dissidence: Socialist Modernism in the German Democratic Republic". *The Journal of Musicology* 26, nro. 1 (2009): 44-84.
- Ubieta, Enrique. "Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos [Entrevista concedida a] *Cine Cubano*". *Cine Cubano* 23-24-25 (1964): 123-25.
- Valera, Roberto. "Entrevistas con directores de largometraje, directores de fotografía, escritores, músicos [Entrevista concedida a] *Cine Cubano*". *Cine Cubano* 23-24-25 (1964): 115-16.
- Vázquez, Alexandra T. *Listening in Detail: Performances of Cuban Music*. Durham, NC: Duke University Press, 2013.
- Villaça, Mariana Martins. "O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)". Tesis de doctorado, Universidade de São Paulo, 2006.

Volpe, Maria Alice. "Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural". *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO* 7 (2004): 113-36.

Wallerstein, Immanuel Maurice. *Análisis de sistemas-mundo: una introducción*. México: Siglo XXI, 2005.

Werblan, Andrzej. "Wladyslaw Gomulka and the Dilemma of Polish Communism". *International Political Science Review* 9, nro. 2 (1988): 143-58.

Nacionalismo versus universalismo en el periodismo musical de Roque Cordero¹

David Ernesto Vergara Murillo

Universidade Federal do Rio de Janeiro

<https://orcid.org/0000-0003-3225-8295>

davidevergara777@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza la labor periodística y el pensamiento estético del compositor panameño Roque Cordero (1917–2008). A partir de una revisión historiográfica de sus textos publicados entre 1952 y 1978 se examina la relación entre nacionalismo y universalismo en su discurso musical. Cordero utilizó el periodismo como plataforma crítica para reflexionar sobre la función del arte, la educación y el profesionalismo en el quehacer musical panameño, para proponer que la música panameña debería ser capaz de unir identidad nacional y proyección universal. En artículos como “El folklore en la creación musical panameña” (1952) y “Contra el cutarrismo en nuestra música” (1978), reveló su rechazo al nacionalismo basado en la cita folklórica y su defensa de un arte basado en la autenticidad técnica y la transformación creativa del folklore. En textos como “Nacionalismo versus dodecafonismo” (1959) y “El público y la música viva” (1975), Cordero sostuvo que la técnica moderna —incluido el dodecafonismo— no era contraria al espíritu nacional, sino un medio para expresar con rigor y contemporaneidad la sensibilidad latinoamericana. Su periodismo musical, presenta uno de los grandes dilemas modernistas latinoamericanos de la época: la búsqueda de una síntesis entre autenticidad nacional, disciplina técnica y universalidad estética.

Palabras clave: Roque Cordero, periodismo musical, nacionalismo, universalismo, dodecafonismo.

1 Esta investigación comenzó en la disertación “Roque Cordero: A Recepção da Segunda Sinfonia e a Influência do Modernismo Musical Norte-Americano no Festival de Caracas de 1957” de la Maestría en Música (Universidad Federal de Paraná, Brasil), orientada por el Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, y continúa en la tesis de Doctorado en Música (Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil), bajo la dirección de la Prof. Dra. Maria Alice Volpe.



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Nationalism versus Universalism in Roque Cordero's Musical Journalism

Abstract

This article analyzes the journalistic work and aesthetic thought of Panamanian composer Roque Cordero (1917–2008). Through a historiographical review of his texts published between 1952 and 1978, it examines the relationship between nationalism and universalism in his musical discourse. Cordero used journalism as a critical platform to reflect on the role of art, education, and professionalism in Panamanian musical life, in order to propose that Panamanian music should be capable of uniting national identity with universal projection. In articles such as “El folklore en la creación musical panameña” (1952) and “Contra el cutarrismo en nuestra música” (1978), he articulated his rejection of nationalism based on folkloric citations and defends an artistic approach based on technical authenticity and the creative transformation of folklore. In texts such as “Nacionalismo versus Dodecafonismo” (1959) and “El público y la música viva” (1975), Cordero argued that modern techniques—including dodecaphonism—were not contrary to the national spirit, but rather constitute a means of expressing Latin American sensibility with rigor and contemporaneity. His musical journalism thus presents one of the central dilemmas of Latin American modernism: the search for a synthesis between national authenticity, technical discipline, and aesthetic universality.

Keywords: Roque Cordero, musical journalism, nationalism, universalism, twelve-tone music.

Roque Cordero es conocido como el compositor panameño de mayor trascendencia en el ámbito académico musical. A lo largo de su carrera como compositor se hizo acreedor de varios premios, becas y distinciones. En 1947 su *Primera Sinfonía en Mi bemol*, ganó una mención honorífica en el Concurso Reichhold, en Detroit, Estados Unidos. Dos años después, en 1949, le fue otorgada la Beca Anual Guggenheim. En 1957 su *Segunda Sinfonía* obtuvo el Premio Caro de Boesi en el II Festival de Música Latinoamericana, en Caracas, Venezuela y en 1974, su *Concierto para Violín y Orquesta*, el Premio Internacional Serge & Olga Koussevitzky. Adicionalmente, recibió títulos como la Condecoración Vasco Núñez de Balboa Panamá (1982) otorgada por el Gobierno de su país y en 1966 el de Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Hamline en Minnesota, Estados Unidos.²

-
- 2 Luis Casal, “Panamanian Art Music for Strings: Works for Violin/Piano and Viola/Piano by Roque Cordero, Eduardo Charpentier, and Fermín Castañedas” (tesis de doctorado, Facultad de Música, University of Oklahoma, 2006); Priscilla Filós, “The Piano in the works of Roque Cordero” (tesis de doctorado, Facultad de Música, Indiana University, 1974); Moisés Guevara, “Panamanian Folk Influences in Roque Cordero” (tesis de maestría, Facultad de Música, University of Oklahoma, 2001); David Vergara, “La Segunda Sinfonía de Roque Cordero: aspectos de índole histórico relacionados con su génesis y

En lo que respecta a la composición, tuvo la oportunidad de estudiar con el prestigioso compositor Ernst Krenek y se desempeñó como director orquestal luego de cursar con reconocidos directores de la talla de Dimitri Mitropoulos, Stanley Chapple y Leon Barzin.³

Jorge Lowe, en su tesis “La labor educativa y creativa del Dr. Roque Cordero”, defendida en 1970,⁴ resaltó la labor del músico, no como compositor o director —actividades por las cuales fue conocido— sino más bien como docente. De este trabajo pueden colectarse una cantidad sustancial de artículos indicativos de la actuación de Roque Cordero en el periodismo musical, ya que fue entrevistado por varios periodistas de la prensa local. Él mismo escribió varios artículos en diversas revistas y periódicos nacionales e internacionales. En la tesis, Lowe menciona doce artículos escritos de la mano del propio Roque Cordero, todos en *La Estrella de Panamá* de ese país:

- “Seis puntos sobre un concurso de Música. Panamá”. 18 de diciembre de 1953.
- “Un Centro Artístico Cultural”. 15 de octubre de 1956.
- “El Concierto del Viernes”. 3 de agosto de 1959.
- “Cartas-Réplicas de Enrique J. Sosa y Prof. Leo Cardona”. 15 de agosto de 1959.
- “Mi homenaje a Dimitri Mitropoulos”. 7 de noviembre de 1960.
- “Música para el mañana”. 15 de septiembre de 1961.
- “Por una orquesta verdaderamente profesional”. 20 de octubre de 1961.
- “Cooperé para formar una Orquesta Nacional”. 14 de noviembre de 1961.
- “Una Embajada Cultural y una Orquesta Sinfónica”. 16 de diciembre de 1961.
- “El Auditorio Municipal y la Orquesta Nacional”. 17 de diciembre de 1961.
- “Carta al Niño Panameño en el Día de Santa Cecilia”. 22 de noviembre de 1962.
- “Relaciones de la Educación Musical con los Conservatorios de Música”. 18 de diciembre de 1963.

Además de los mencionados por Lowe, nuestro estudio ubicó seis artículos más, de autoría de Roque Cordero, lo que sumó en total dieciocho escritos. Esto evidencia

un enfoque analítico de sus últimos 75 compases” (tesis de licenciatura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Panamá, 2021).

3 Casal, “Panamanian Art Music For Strings”; Filós, “The Piano in the works of Roque Cordero”; Guevara, “Panamanian Folk Influences in Roque Cordero”; Vergara, “La *Segunda Sinfonía* de Roque Cordero”.

4 Jorge Lowe, “La labor educativa y creativa del Dr. Roque Cordero” (tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía, Letras y Educación, Universidad de Panamá, 1970).

que el compositor era un asiduo colaborador de *La Estrella de Panamá*, convirtiéndolo no solo en un escritor de música, sino también de crítica periodística, probablemente uno de los muy pocos o único columnista musical en aquella época en Panamá. Resulta sorprendente que, a pesar de su prolífica producción, Cordero no haya sido reconocido como un periodista musical en la literatura sobre el tema.

Este artículo busca obtener una perspectiva derivada de una revisión historiográfica de los escritos de Roque Cordero a fin de valorar su postura sobre el nacionalismo en la composición musical en el contexto de su época. Cordero no fue un periodista musical en sentido estricto, pero sí desempeñó un papel de comunicador y crítico en el ámbito musical. Sus escritos y reflexiones lo convierten en una figura relevante en el debate cultural de su tiempo, y su labor en este sentido puede ser vista como una contribución paralela a su actividad como compositor, director y educador. Por ello, aunque no puede catalogarse formalmente como periodista, ejerció funciones propias de éste, en su compromiso con la difusión, análisis y crítica de la música.

En este estudio se discuten seis artículos de Roque Cordero que no están en la lista de Lowe, que se categorizan conforme a la clasificación propuesta por Volpe,⁵ como se muestra a continuación:

- Periódicos especializados en música (1):
 - “¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?”, *Revista Musical Chilena*, 1959.⁶
 - “La música en Centroamérica y Panamá”, *Journal of Inter-American Studies*, 1966.⁷
- Periódicos de ciencias, letras, artes, política y variedades (2):
 - “La música en Panamá”, *Revista Lotería*, nro. 75, 1962.⁸
 - “El Folklore en la creación musical panameña”, *Revista Universidad*, 1952.⁹
- Prensa (noticias diarias) (3):
 - “El público y la música viva”, *El Dominical de El Panamá-América*, 1975.¹⁰

5 Maria Alice Volpe, “A música na imprensa periódica: Metodologia e Interdisciplinaridade”, en *Periódicos & Literatura: aproximações*. Cadernos da Biblioteca Nacional, v. 19, orgs. Fernando Monteiro de Barros Júnior y Raquel França dos Santos Ferreira (Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2022), 121-179. La categoría (4), Colecciones periódicas de partituras musicales, es la única que no está presente en la muestra examinada.

6 Roque Cordero, “¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?”, *Revista Musical Chilena* 13, nro. 67 (1959): 28-38.

7 Roque Cordero, “La Música en Centroamérica y Panamá”, *Journal of Inter-American Studies* 8, nro. 3 (1966): 411-418.

8 Roque Cordero, “La Música en Panamá”, *Revista Lotería*, nro. 75 (1962): 56-61.

9 Roque Cordero, “El Folklore en la creación musical panameña”, *Revista Universidad*, nro. 31 (1952): 103-113.

10 Roque Cordero, “El Público y la Música Viva”, *El Panamá-América*, 13 de abril de 1975, 6.

– “Contra el cutarrismo en nuestra música, se pronuncia el Maestro Roque Cordero”, *La República*, 1978.¹¹

En cada uno de estos artículos Roque Cordero expone diversos temas. En “El Folklore en la creación musical panameña” (1952), el autor destaca la riqueza rítmica y la identidad única del folklore¹² musical panameño dentro del contexto latinoamericano. Señala que la música de su país resulta de la fusión de tres fuentes fundamentales: el legado indígena, perceptible en ciertos rasgos pentatónicos y rítmicos; el español, que aporta melodías y danzas llenas de color y energía; y el africano, con su compleja acentuación rítmica. De esta síntesis nace una música alegre, optimista y franca, exenta del tono melancólico característico del cancionero latinoamericano, con características que no se encuentran en la música de otros países de Latinoamérica.¹³

El autor considera al tamborito la manifestación más alta de la identidad musical panameña, un verdadero arte con estructura, coreografía e instrumentación propias, basada en tres tambores: caja o tambora, repicador y pujador y un canto exclusivamente femenino. Simultáneamente, Cordero denuncia la distorsión del tamborito tradicional provocada por la introducción de instrumentos foráneos y pasos de baile ajenos que, según él afirma, han adulterado su esencia y proyectado una imagen errónea en grabaciones y publicaciones extranjeras.

También denuncia la transcripción incorrecta de los ritmos del tamborito en estudios y ediciones académicas. Según el autor, muchos investigadores, influenciados por una formación europea, no han sabido captar la síncopa característica que define el ritmo auténtico panameño, lo que ha llevado a representaciones erróneas que confunden el tamborito con la habanera o la rumba. Estos “conceptos falsos”, difundidos internacionalmente, perpetúan equívocos sobre el verdadero carácter del folklore panameño.¹⁴

11 Roque Cordero, “Contra el cutarrismo en nuestra música, se pronuncia el Maestro Roque Cordero”, *La República*, 2 de julio de 1978, 12.

12 Si bien la forma recomendada para “folclore” es con “c”, se usará “folklore” con “k” porque así lo usó Cordero en los textos analizados. De esta manera, se evitará conflicto con los textos citados.

13 Peter Wade, en su libro “Música, raza y nación”, menciona que la música colombiana comparte una mitología similar. Describe percepciones tales como vallenatos alegres, el optimismo y euforia reflejados por los porros colombianos, y en general señala que toda la música costeña era vista como alegre y sensual. Igualmente indica que la música popular colombiana y sus características son producto de la mezcla de estas mismas tres fuentes fundamentales: lo indígena, lo africano y lo español. Peter Wade, *Music, Race, and Nation. Música Tropical in Colombia* (USA: The University of Chicago Press, 2000).

14 Cordero, “El Folklore en la creación musical panameña”, 105.

Finalmente, Cordero subraya que el folklore nacional abarca otras expresiones como la mejorana, de marcada individualidad e improvisación, y formas complementarias como la cumbia, el punto y el pindín. Concluye insistiendo en la necesidad de preservar la autenticidad técnica y rítmica de estas manifestaciones, no solo como patrimonio cultural, sino como base legítima para el desarrollo de una composición artística verdaderamente panameña.

En “El público y la Música Viva”, Roque Cordero analiza la diversidad de públicos en las grandes ciudades y su relación con las distintas manifestaciones musicales, desde la ópera y la música de cámara hasta la música contemporánea y electrónica. Aunque reconoció un creciente interés en el público por la “música viva”, el autor advierte un conflicto constante entre las exigencias artísticas y los intereses económicos, resumido en la lucha entre “taquilla y arte”.

Además, sostiene que las orquestas y los intérpretes suelen preferir obras del repertorio clásico y romántico, más seguras financieramente y exentas de derechos de autor, mientras que los compositores contemporáneos son frecuentemente excluidos de los programas. Describe a un público mayoritariamente pasivo, que rechazaba lo nuevo o desconocido y buscaba obras conocidas que no requirieran esfuerzo intelectual. Del mismo modo, observó que muchos concertistas se adaptaron a ese gusto, al ofrecer programas predecibles con autores consagrados.

El compositor concluye que la industria discográfica refuerza este fenómeno, ya que la abundancia de grabaciones clásicas fomenta la escucha pasiva en el hogar y la preferencia por repertorios tradicionales, debilitando el interés por la creación del momento. De esta manera, Cordero denuncia cómo las condiciones del mercado y la comodidad del público obstaculizan el desarrollo y la apreciación de la música contemporánea.

En “La música en Panamá”, Roque Cordero ofrece una visión histórica de la vida musical panameña desde inicios del siglo XX, destacando su desarrollo intermitente y la falta de apoyo gubernamental sostenido. Señala que, pese a la posición geográfica privilegiada del país, la actividad musical dependió por décadas de artistas extranjeros y de esfuerzos aislados. La creación de la Escuela Nacional de Música (1904) y su transformación en Conservatorio Nacional (1908), bajo Narciso Garay, marcaron el inicio de la formación musical formal, aunque el cierre de la institución en 1918 interrumpió ese proceso.

Durante las décadas siguientes, las bandas cívicas mantuvieron viva la práctica musical, hasta que en 1941 el Departamento de Bellas Artes reactivó la institucionalidad con la Orquesta Sinfónica Nacional y un nuevo Conservatorio,

dirigido por Alfredo de Saint-Malo. En los años cincuenta se establecieron las Temporadas de Conciertos de Abono y la Temporada Artística de Verano, que ampliaron el acceso del público a la música sinfónica y al arte nacional.

Cordero resalta figuras como Saint-Malo y Jaime Ingram, símbolos de la proyección internacional alcanzada por músicos panameños. El texto concluye subrayando que el desarrollo musical del país ha dependido más del esfuerzo individual y del compromiso artístico que de políticas culturales estables.

En 1966, Cordero amplía el alcance de su análisis a la región centroamericana con el texto "La música en Centroamérica y Panamá". Aquí destaca la función decisiva de los Festivales de Música Latinoamericana (Caracas, 1954 y 1957) y de los Festivales Interamericanos de Música (Washington, 1958 y 1961), que visibilizaron a una nueva ola de compositores del continente, al incluir nombres de compositores no centroamericanos como Iturriaga, Escobar y De la Vega del Perú, Colombia y Cuba, respectivamente.¹⁵ No obstante, el autor advierte la notable ausencia de Centroamérica y Panamá en estos certámenes; ausencia que comenzó a disminuir a partir del Festival de Caracas de 1957 y el de Washington de 1961, donde Panamá y Guatemala figuran como los únicos representantes del istmo centroamericano.

Este punto es ampliado posteriormente "El público y la Música Viva", donde analiza críticamente la función y los resultados de los festivales de música contemporánea en el continente americano. Se cuestiona si realmente hay contribución a la música nueva en el repertorio estable de las orquestas y a su aceptación por parte del público. El crítico señala que, aunque estos festivales estimulan la creación musical y permiten el estreno de obras que de otro modo permanecerían inéditas, no existe una línea clara ni un criterio uniforme en su organización. Algunos se centran en estrenos mundiales, otros en primeras audiciones locales o continentales, y con frecuencia se mezclan estilos muy dispares, desde la música serial hasta el nacionalismo folklórico, sin una orientación estética definida ni una selección rigurosa.

Cordero observa que la falta de objetividad en la elección de las obras y la diversidad de propósitos debilitan el valor artístico de los festivales, que a menudo se convierten en simples muestras de producción regional. Si bien reconoce sus ventajas, como la posibilidad de conocer nuevas tendencias y compositores, advierte

¹⁵ Curiosamente, a pesar de mencionar compositores no centroamericanos, Cordero no cita en este párrafo al compositor brasileño Camargo Guarnieri, uno de los ganadores del Festival de Caracas de 1957. Sin embargo, al inicio de este texto (p. 411) lo cita como una de las figuras relevantes de la música latinoamericana junto a Francisco Mignone. En la página 416, incluye a Alberto Nepomuceno, como uno de los practicantes del nacionalismo brasileño.

limitaciones importantes: el público asistente es reducido, el interés decae a lo largo de los extensos programas y algunas obras, escritas para “causar impresión”, resultan más extravagantes que sustanciales.

Tras revisar los festivales celebrados, el autor concluye que un porcentaje muy pequeño de las obras estrenadas vuelve a interpretarse posteriormente, y aún menos, logran integrarse al repertorio regular de agrupaciones fuera del país de origen del compositor. Atribuye esta situación a la ausencia de mecanismos efectivos de promoción que acerquen las nuevas creaciones a directores, intérpretes y editoriales. Además, destaca la falta de presencia de figuras influyentes como directores internacionales o representantes de editoriales en estos certámenes, lo que impide que las obras trasciendan el evento. En consecuencia, la mayoría de las composiciones estrenadas terminan olvidadas o archivadas, poniéndose en evidencia la brecha entre la efervescencia creativa de los festivales y su escasa proyección en la vida musical del continente.

A lo largo de sus escritos, Cordero ofrece una reflexión sistemática sobre las condiciones desfavorables de la vida musical panameña y latinoamericana, abarcando desde la práctica profesional y la enseñanza hasta la creación artística. Su pensamiento articula una crítica constante a la falta de profesionalización, al descuido institucional y a la superficialidad de la práctica musical que, según él, obstaculizan el desarrollo de una vida musical sólida en el país.

Primero, Cordero identifica la ausencia de un verdadero profesionalismo musical como uno de las principales dificultades para el progreso del arte en Panamá. Señala que el medio ha registrado “muy poco progreso” y lo atribuye a la “falta de elevación” y de “seriedad profesional”, derivada de un ambiente donde prevalece la preocupación económica sobre la vocación artística. Propone la creación de condiciones laborales dignas que permitan al músico dedicarse plenamente a su arte, sin necesidad de recurrir a actividades paralelas que comprometan su desarrollo o su labor pedagógica.¹⁶

En el ámbito institucional, Cordero ofrece un diagnóstico crítico de la vida musical en Panamá durante la primera mitad del siglo XX. A su juicio, el país “carece de esa intensa actividad musical que caracteriza a las capitales de los países civilizados”,¹⁷ y durante mucho tiempo dependió casi exclusivamente de la visita de artistas extranjeros o compañías itinerantes de ópera y zarzuela. Reconoce el esfuerzo de iniciativas locales, que organizaron recitales y temporadas de conciertos con figuras

16 Cordero, “Contra el Cutarrismo en nuestra música”, 12.

17 Cordero, “La Música en Panamá”, 56.

de renombre, pero subraya que Panamá seguía sin contar con temporadas orquestales estables ni con la presencia de solistas y directores de prestigio internacional.¹⁸

Asimismo, critica la precaria situación de la Orquesta Sinfónica Nacional, sostenida por una subvención oficial insuficiente que impedía ofrecer sueldos profesionales a sus miembros. Durante más de una década, la orquesta sólo pudo actuar en conciertos esporádicos, situación que se agravó hacia 1961 con la disminución de actividades orquestales debido a políticas presupuestarias que desatendían “los valores del espíritu”.¹⁹

En su reflexión sobre la creación artística, Cordero sostiene que la técnica es una condición indispensable para alcanzar la verdad artística, pero advierte que debe emplearse con humildad y autenticidad, al servicio del contenido expresivo y no de la ostentación formal. Propone utilizar los recursos técnicos para dar valor estético a los elementos derivados del cancionero vernáculo panameño, integrando así identidad y rigor artístico en la obra contemporánea. Solo entonces, afirma, será posible “crear obras de verdadero valor artístico” y contribuir a la construcción de una patria culturalmente consciente.²⁰

Este punto sobre la creación de obras de valor y de una patria culturalmente consciente, nos conduce a un tópico presente en toda la muestra examinada: el nacionalismo y el universalismo en la composición musical. Este tema será el punto central de este artículo y se desarrollará cronológicamente para su mejor comprensión. Se revisarán los medios periodísticos seleccionados de 1952 a 1978:

1952 - “El Folklore en la creación musical panameña”, *Revista: Universidad*.

1959 - “¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?”, *Revista Musical Chilena*.

1962 - “La Música en Panamá”, *Revista Lotería*.

1966 - “La Música en Centroamérica y Panamá”, *Journal of Inter-American Studies*.

1975 - “El Público y la Música Viva”, el “Dominical” de *El Panamá-América*.

1978 - “Contra el Cutarrismo en nuestra música, se pronuncia el Maestro Roque Cordero”, *La República*.

1952 - El folklore en la creación musical panameña

Para 1952, Cordero llevaba dos años en Panamá después de haber estudiado en el Berkshire Music Center en Tanglewood. Fue en este lugar que se dio la primera

18 Cordero, “La Música en Panamá”, 56.

19 Cordero, “La Música en Panamá”, 56.

20 Cordero, “El Folklore en la creación musical panameña”, 113.

discusión sobre *nacionalismo versus dodecafonismo* en 1946. En esa ocasión, según Cordero, la mayoría de los integrantes de aquel grupo de estudio argumentaba la imposibilidad del dodecafonismo para vehiculizar “la auténtica expresión de un compositor latinoamericano”; por el contrario, defendieron el nacionalismo “con mayor o menor explotación del elemento folklórico”.²¹

Autores como Labonville y Carles y Carles señalan que en ese mismo año de 1946 el compositor alcanzó una integración plena entre su identidad como compositor y el dominio del dodecafonismo vienes en su *Sonatina para violín y piano*.²² Podría decirse que dicha discusión no fue casualidad, ya que Cordero plausiblemente no solo defendía un punto ideológico, sino más bien su propia obra e identidad creativa. Para Cordero la composición de esta obra era una demostración de la posibilidad de componer dodecafónicamente, como un latinoamericano, más específicamente panameño. Como expresaría el autor en 1987: “aunque empleo en mis obras un lenguaje internacional contemporáneo, mis composiciones reflejan las inquietudes de un hombre nacido en Panamá”.²³

No obstante, esta no fue ni la primera obra compuesta en dicho estilo, ni la primera discusión que Roque Cordero sostuvo respecto a su identidad como compositor latinoamericano y el dodecafonismo. De hecho, cuando pidió a Krenek que le enseñara el método dodecafónico, este se negó a hacerlo ya que pensaba que dicha técnica era inapropiada para la sensibilidad estética de un compositor latinoamericano.²⁴ No fue sino hasta 1944, luego de que Cordero compuso tres de sus *Ocho Miniaturas*, que Krenek accedió a enseñarle el método de los doce tonos luego de constatar la síntesis de tres danzas panameñas y las primeras ideas seriales de Cordero.²⁵

21 Roque Cordero, “Vigencia del Músico Culto”, en *América Latina en su Música*, ed. Isabel Aretz (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1977), 164.

22 Marie Labonville, “Roque Cordero (1917-2008) in the United States” (Ponencia, Latin American Music Center’s Fiftieth Anniversary Conference, Cultural Counterpoints: Examining the Musical Interactions between the U.S. and Latin America, Bloomington, Indiana University Scholar Works, 2011): 6; María Elena Carles Rosas y Juan Abelardo Carles Rosas, colab., “Roque Cordero”, en *Protagonistas del Siglo XX Panameño*, coord. Carlos Sucre, Carlos Alberto Mendoza y Loreno Roquebert V. (Bogotá: Nomos impresores, 2015).

23 Roque Cordero, “Remembranzas”, *Página 24*, septiembre/octubre 1987.

24 En este y otros estudios realizados no se encontraron fuentes (fuera de los propios escritos de Cordero) que expusieran la postura de Krenek al respecto de la dicotomía nacionalismo/universalismo. El único texto que podría aportar información adicional sobre el vínculo Cordero/Krenek es la tesis de Maestría de Susan Stancil Engle, de 1969, titulada “A harmonic analysis and comparison of selected twelve-tone compositions of Krenek and Cordero”. Esta tesis no se encuentra digitalizada ni disponible públicamente, salvo mediante una consulta realizada presencialmente por estudiantes regulares de instituciones universitarias estadounidenses.

El germen de un “nacionalismo universal” y la crítica hacia el “nacionalismo superficial” ya venía gestándose en Cordero desde su *Capricho Interiorano*, obra señalada por el propio compositor como su primera obra de catálogo. En una entrevista, Moisés Guevara narra cómo el propio Roque Cordero señaló que esta obra era una especie de “parodia” al *Capricho Típico* de Alberto Galimany, debido a que esta composición era más bien un potpourri que un capricho.²⁶

“Un arte impregnado de ‘cutarrismo’ y de ‘chicha fuerte’”

Los sucesos previamente descritos nos ayudan a entender de dónde parten muchas de las expresiones y posturas críticas de Cordero en sus diversos artículos periodísticos. Si bien no menciona el *Capricho Típico* de Galimany en este primer texto, sí señala críticas a este tipo de composiciones valiéndose de palabras del crítico y musicólogo español Adolfo Salazar. Según esta perspectiva, el llamado a la objetividad en la apreciación del arte musical nacional plantea la necesidad de distinguir entre una creación “verdaderamente artística” y un simple ejercicio de recopilación de materiales folklóricos. No basta con reunir algunos motivos típicos y presentarlos bajo títulos atractivos como rapsodia, capricho o fantasía, para que una obra pueda considerarse representativa del arte nacional. Según Cordero, este tipo de nacionalismo superficial, basado únicamente en el uso literal de melodías locales y su acompañamiento con una armonización más o menos elaborada constituye una labor demasiado modesta como para conferirle a quien la realiza el título de compositor en sentido pleno.²⁷

Cordero continúa explicando que tales prácticas suelen limitarse a unir fragmentos temáticos sin cohesión formal, conformando suites que ni siquiera alcanzan el significado histórico del término, puesto que en su origen cada pieza de una suite respondía a un tipo de forma cerrada y se combinaba cuidadosamente con las demás. En consecuencia, de acuerdo con Salazar, Cordero propone que a este tipo de obras les correspondería mejor el nombre de rapsodias, aunque advierte que incluso una rapsodia exige cierto grado de arte compositivo, como lo demuestran las

25 Marie Labonville, “Roque Cordero (1917-2008) in the United States.” De acuerdo con Labonville, en 1944 Roque compuso el *Pasillo*, la *Danzonette* y la *Mejorana*; completó el resto de las miniaturas en los años subsiguientes hasta su estreno en 1948.

26 David Vergara, “Roque Cordero: A Recepção da *Segunda Sinfonia* e a Influência do Modernismo Musical Norte-Americano no Festival de Caracas de 1957” (tesis de maestría, Universidade Federal do Paraná, 2024), 178.

27 Cordero, “El Folklore en la creación musical panameña”, 109.

de Liszt o Bartók, en las que el tratamiento temático y estructural alcanza niveles eminentes. Concordando con el musicólogo, sugiere que el término *potpurri* sería quizás más apropiado para designar esas composiciones construidas a partir de la yuxtaposición de motivos locales, subrayando que, aun en ese caso, se requiere de un compositor con cualidades no menores para dotarlas de gracia e interés artístico.²⁸

Refiriéndose al arte panameño, Cordero afirma:

Es necesario encontrar la esencia de nuestra nacionalidad en las notas de nuestros cantos típicos para con ello crear un arte personal que, por ser personal, ha de ser panameño sin tener que usar el tambor de la alegría o la camisa de rayas, así como no perderemos nuestra condición de panameño por no usar cutarra y sombrero pintado.²⁹

Es en este artículo, basado en la analogía del traje típico panameño (cutarra y sombrero pintado),³⁰ que Cordero acuña el término *cutarrismo* como una metáfora crítica para describir esta tendencia en la creación musical panameña. Este concepto alude al uso excesivo, desordenado o literal de elementos folklóricos, los llamados “elementos criollos” sin la debida elaboración artística ni proyección universal. Para el compositor, el *cutarrismo* representa un arte regionalista, carente de trascendencia, que se complace en la imitación o reproducción de motivos típicos sin transformarlos en verdaderas obras de arte.

Para Cordero, Panamá tiene:

un arte impregnado de “cutarrismo” y de “chicha fuerte”,³¹ pero no un arte de trascendencia universal; y sólo cuando el arte ha pasado ese estado de lo local para transformarse en un arte con fuerte raigambre nativa, pero con un mensaje espiritual que hable al universo, sólo entonces podemos decir que hemos obtenido un arte nacional, sin ser “nacionalista” en el sentido estrecho del vocablo.³²

Además, Cordero cita el planteamiento del maestro chileno Pedro Humberto Allende, quien sostenía que al estilizar la música folclórica no debe buscarse la

28 Cordero, “El Folklore en la creación musical panameña”, 109.

29 Cordero, “El Folklore en la creación musical panameña”, 110.

30 Narciso Garay describe a la cutarra como una sandalia o alpargata hecha de cuero de res. Esto junto al sombrero pintado constituyen parte de la vestimenta folklórica. Narciso Garay, *Tradiciones y Cantares de Panamá* (Bruselas: Presses de L'expansion belge, 1930), 62.

31 La chicha fuerte es una bebida panameña proveniente de los pueblos indígenas Gunas y Ngäbes. Esta bebida es a base de maíz germinado, al que se le coloca miel y se deja fermentar. Phillip Young, *NGAWBE. Tradition and Change among the Western Guaymí of Panama* (The Board of Trustees of the University of Illinois, Estados Unidos, 1971), pp.

32 Cordero, “El Folklore en la creación musical panameña.”, 111.

imitación literal de la creación popular, sino la recreación de su espíritu mediante una armonización atractiva dentro de las formas musicales europeas ya establecidas. Sin embargo, Cordero discrepa parcialmente con esta visión, al considerar que encasillar el contenido del folklore en moldes formales heredados del arte clásico o romántico europeo, resulta inadecuado y absurdo. Para él, el verdadero creador debe permitir que el material sonoro encuentre su propia forma natural, acorde con su esencia cultural y expresiva. Aun así, coincide con Allende en que la autenticidad artística no proviene de la copia, sino de la capacidad de recrear el espíritu vivo del folklore en una obra original y sincera. Manifiesta que así, un compositor puede componer un tamborito con todo el sabor nativo, sin tener que citar el *Tambor de la Alegría*.³³

Cada compositor en esta circunstancia puede responder con el maestro brasileiro Heitor Villalobos al preguntársele qué es el folklore: “el folklor soy yo”; ya que, si uno siente el llamado de la tierra, si uno vive las emociones de la patria, si uno lleva en la sangre el ritmo y la expresión de nuestra música nativa, no hay razón para que no creemos música con todo el sabor de la tradición popular.³⁴

1959 - Nacionalismo versus Dodecafonismo

“Cuando Cordero llegó a Caracas, entró en medio de una acalorada polémica entre los partidarios del nacionalismo musical y los seguidores del dodecafonismo (estos últimos en clara minoría).”³⁵ En el Festival de Caracas de 1957, Roque Cordero ganó el Premio Caro de Boesi por su *Segunda Sinfonía*, una hazaña acompañada de debates estéticos e ideológicos entre nacionalistas y defensores de la música dodecafónica. Como observa Chase (1958), el ambiente era de intensa controversia, alimentada por la prensa local, que amplificó las diferencias entre los participantes.³⁶

Miguel Astor (2008) describe un ejemplo de esta tensión al relatar el episodio en el que el compositor Camargo Guarnieri fue cuestionado por la prensa sobre la diferencia entre el nacionalismo y la música dodecafónica. Guarnieri respondió provocativamente, afirmando que el primero es un movimiento de quienes nacieron

33 Es interesante que, en la tesis “Roque Cordero: A Recepção da Segunda Sinfonia e a Influência do Modernismo Musical Norte-Americano no Festival de Caracas de 1957” de Vergara (2024), se hizo el hallazgo de que el tamborito utilizado en la *Segunda Sinfonía* fue inspirado por el ritmo de la melodía del Tambor de la Alegría.

34 Cordero, “El Folklore en la creación musical panameña.”, 111.

35 Gilbert Chase, “Composed by Cordero”, *Inter-American Music Bulletin* 7, septiembre 1958, 4.

36 Chase, “Composed by Cordero”, 4.

músicos y desean morir como tales, mientras que el segundo pertenece a quienes no nacieron músicos, pero aspiran a serlo.³⁷

En este contexto de oposición entre el nacionalismo musical, entendido como expresión espontánea, vital y orgánica, y la música dodecafónica, a menudo percibida como racional, fría y mecánica, Cordero defendió la legitimidad intelectual de la música dodecafónica, argumentando que todo arte debe tener una base racional y estructurada.³⁸

Una de las críticas a la obra y a la postura estética de Roque Cordero durante el Festival de Caracas de 1957 fue la del compositor y crítico cubano Edgardo Martín, quien expresó la opinión predominante entre los participantes. Martín cuestionó la pertinencia y legitimidad de la adopción de la técnica dodecafónica por parte de compositores latinoamericanos, reflexionando sobre la lógica, la conveniencia y la validez artística de esta práctica en el contexto de América.³⁹

Según Cordero, estas observaciones reflejaban el malestar generalizado del evento hacia la música dodecafónica, algo que también había señalado Chase. El triunfo de la *Segunda Sinfonía* en el contexto del Festival de Caracas del 57 provocó acalorados debates, especialmente en torno al uso de técnicas de composición modernas y la valorización de las expresiones folclóricas y populares latinoamericanas. Según Cordero, estas discusiones pusieron de relieve la tensión entre tradición y modernidad y despertaron un profundo malestar entre los compositores presentes.⁴⁰

“La amenaza del dodecafonismo”

En el marco de los eventos acaecidos, Cordero respondió:

¿Hasta dónde será lógico, conveniente y saludable (artísticamente hablando) que los compositores de América compongan de esa manera?” En mi opinión, la pregunta es innecesaria. ¿Acaso debe considerarse ilógico el hecho de que el hombre de hoy se exprese en el lenguaje de su época? ¿Acaso no resulta lógico y saludable que, al desdoblarse la segunda mitad del Siglo XX, el hombre se aproveche de todas las conquistas técnicas, científicas y sociales de los últimos años? ¿Por qué ha de censurarse al compositor que en la época actual exprese su pensamiento musical aprovechando las conquistas técnicas de las últimas décadas? ¿O es que el único

37 Miguel Astor, “Los ojos de Sojo: El Conflicto entre Nacionalismo y Modernidad en los Festivales de Música de Caracas (1954-1966)” (tesis de doctorado, Universidad Central de Venezuela, 2008), 20.

38 Astor, “Los ojos de Sojo”, 20.

39 Vergara, “Roque Cordero: A recepção da *Segunda Sinfonia*”, 77.

40 Vergara, “Roque Cordero: A recepção da *Segunda Sinfonia*”, 77.

modo de componer música al alcance de todos es utilizar fragmentos típicos de fácil identificación por parte del auditorio? ¿Por qué menospreciar la facultad de apreciación del oyente?⁴¹

Es en este contexto que se escribe el artículo titulado “Nacionalismo versus Dodecafonismo” en el cual Cordero redacta una reflexión sobre las discusiones que acontecieron durante tres semanas en el festival.⁴²

De acuerdo con Cordero, en la discusión de dicho festival participaron quienes aceptaban su simpatía por el dodecafonismo, junto a otros que admitían, como avergonzados, haber utilizado la técnica serialista. Los nacionalistas creían firmemente que solo partiendo de las raíces autóctonas del folklore podían componer como nacionalistas y, además, estaban los que sostenían que sin importar el cómo, cuándo y dónde, si tiene o no elementos folklóricos o los procedimientos a utilizarse, lo que importaba era lograr una “obra artística con alcance universal”.⁴³

Al inicio de este artículo, Cordero deja clara la falsa dicotomía establecida en el planteamiento del problema, ya que nacionalismo y dodecafonismo no son, para él, mutuamente excluyentes. El compositor procede a explicar cómo el dodecafonismo no es más que un recurso para lograr un objetivo, un medio para llegar a un fin, el cual debe ser la expresión de una idea; mientras que el nacionalismo, tal como lo practican en este continente, no es más que una “etiqueta aduanera” que indica el país de procedencia de la composición, valiéndose del término “música de tarjeta postal”.⁴⁴

Continúa explicando, que el afán de componer “a lo típico” es únicamente para obtener la “credencial histórica” de ser llamado “compositor nacional”. Esto, en contraste con Beethoven con sus *Cuartetos Rusos*, Mendelssohn con su *Sinfonía Italiana* o Rimsky Korsakoff con su *Capricho Español*, los cuales no buscaron la cita folklórica para dar carta de su ciudadanía, sino que se expresaron de una forma personal. Esto se debía a que todos estos autores estaban “completamente

41 Cordero, “¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?”, 28.

42 Este artículo fue publicado en tres ocasiones seguidas. La primera versión fue escrita apenas seis meses después del festival de 1957, en *La Estrella de Panamá* (prensa panameña). La segunda edición fue publicada en marzo de 1958 en la *Revista Lotería* (periódico de variedades) y la última en enero de 1959 en la *Revista Musical Chilena* (periódico especializado en música). Esta es la edición utilizada para este artículo.

43 Cordero, “¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?”, 29.

44 El término “música de tarjeta postal” aparece en un texto impreso en el programa de mano del estreno de *Janitzio*, el 8 de diciembre de 1933, con el compositor Silvestre Revueltas dirigiendo la Orquesta Sinfónica de México (OSM). Roberto Kolb Neuhaus, “*Janitzio*, ¿música de tarjeta postal? La retórica del anti-paisaje revueltiano”, en *Colección Bitácora de Retórica*, vol. XXIII (México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, s.f.), 9.

compenetrados con el carácter universal del arte” buscando un carácter “exótico” en motivos populares fuera de sus propias tierras.

Según Cordero, esta búsqueda de la permanencia de la “verdadera obra de arte” a través de un lenguaje personal y a la vez universal produjo una reacción nacionalista contraria:

Como reacción a este internacionalismo,⁴⁵ surge en algunos compositores europeos ... el deseo de crear un arte de fácil identificación dentro de los límites geográficos de cada país. Alimentada por este credo nacionalista nace la escuela rusa, la de mayor importancia del siglo pasado, [...] para anular la hegemonía operática italiana en los círculos artísticos en la tierra de los Zares.⁴⁶

Pese a la buena intención de algunos compositores de Latinoamérica de colocar nombres llamativos indígenas o aludiendo a lo local, para así dar un color nativo a sus creaciones, estos compositores solo llevan el latinoamericanismo en su componente literario, pues en la parte musical hablan el mismo lenguaje europeo. Otros, según Cordero, seducidos por la aprobación instantánea del público, intentaron “conquistar el mundo” mixturando los diferentes aires típicos de sus respectivos países, agregando así la nacionalidad a sus sinfonías, fantasías, rapsodias, etc.⁴⁷

Algunos compositores reconocieron sus limitaciones técnicas y buscaron perfeccionamiento en Europa. Hubo quienes se distanciaron de sus raíces nacionales al adoptar plenamente los modelos estéticos europeos, adquiriendo el dominio técnico, pero sin perder de vista su patria. Con estos últimos, el movimiento nacionalista adquirió una nueva orientación que impulsó el estudio del folklore propio como fuente de inspiración artística, buscando integrar sus rasgos más representativos dentro de un lenguaje musical elaborado. Este proceso, conocido como “estilización del folklore”, marcó un avance significativo hacia la madurez del nacionalismo musical en Latinoamérica. Pese a este progreso, la producción resultante aún no tenía un alcance universal.⁴⁸

Para Cordero esto resulta de no haber comprendido que, aunque las fronteras separan a los pueblos, existe un elemento común que los une: el ser humano y su espíritu. Por encima de las diferencias lingüísticas o culturales, el arte encuentra su sentido en esa comunión espiritual que vincula a todos los hombres. El creador que pierde de vista esta dimensión universal condena su obra a la esterilidad estética,

45 A través del análisis de los textos de Cordero, puede inferirse que el compositor usaba los términos “universalismo” e “internacionalismo” de manera intercambiable.

46 Cordero, “¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?”, 30.

47 Cordero, “¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?”, 30.

48 Cordero, “¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?”, 30.

generando un arte sin proyección ni permanencia. Así mismo, aquel que compone exclusivamente para el público local, limitado al disfrute inmediato de su propio folklore, produce una expresión artística circunscrita y efímera, carente de trascendencia en el tiempo.

Pero, entiéndase bien, yo no estoy combatiendo el nacionalismo musical

Para Roque Cordero en la creación artística, existen dos factores esenciales. El primero surge del entorno y de la identidad cultural que conforma nuestra personalidad (lo nacional); el segundo, representa el espíritu universal que une a todos los hombres (lo universal). De la armoniosa síntesis entre ambos factores nace “la verdadera obra de arte”: aquella que, sin renunciar a su raíz nacional, logra trascender las fronteras geográficas y emocionales para alcanzar un sentido humano universal. Solo mediante una inmersión profunda en el folklore propio, filtrado a través de la individualidad creadora, puede emerger una expresión musical que comunique lo nacional sin caer en lo localista. En este equilibrio ejemplar se encuentra la obra de Béla Bartók, paradigma de cómo integrar lo autóctono en una concepción artística de alcance verdaderamente universal.⁴⁹

La creación de un arte nacional con proyección universal no requiere el empleo del dodecafonismo ni de una técnica específica. En acuerdo con Cordero, la verdadera responsabilidad del compositor (sea o no nacionalista) radica en poseer un dominio técnico sólido que le permita expresar con rigor y autenticidad artística su propio pensamiento musical. Esta honestidad creativa implica hacerlo en el lenguaje de su tiempo, evitando anacronismos estilísticos. En consecuencia, resulta injustificable que, en pleno siglo XX, un creador continúe componiendo con los manierismos del clasicismo o del romanticismo, ignorando los avances técnicos y estéticos que la música ha alcanzado en las últimas décadas.⁵⁰

Es comprensible que el oyente habitual, aquel que asiste a conciertos por placer estético pero que carece de formación técnica, manifieste resistencia ante obras que utilizan procedimientos musicales complejos. Para muchos, la música constituye un refugio placentero y de descanso que no debería exigir un esfuerzo intelectual profundo. En consecuencia, cualquier pieza que perturbe su zona de confort auditiva es recibida con reticencia. Este oyente se siente incómodo ante lo desconocido, aun cuando se trate de repertorio histórico, ya que la escucha activa interrumpe su

49 Cordero, “¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?”, 30.

50 Cordero, “¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?”, 30.

habitual reposo mental. Si a esto se suma un lenguaje ajeno a sus preferencias, la reacción tiende a ser negativa.

El crítico señala que este público, generalmente pasivo, pero ocasionalmente hostil, busca en la música entretenimiento y no placer estético ni reflexión intelectual. También afirma que, si bien esta actitud puede disculparse en el oyente común, resulta inadmisibles en el músico contemporáneo (y especialmente en el compositor) que, viviendo en la segunda mitad del siglo XX, confiese con orgullo su desconocimiento de la técnica dodecafónica. Tal ignorancia deliberada, además de anacrónica, revela una postura retrógrada comparable a la de quienes, casi un siglo antes, denunciaron la libertad armónica de *Tristán e Isolda* como “el fin del arte musical”.

Si el oyente adopta una actitud activa y escucha las obras dodecafónicas con mente abierta y con el deseo sincero de comprender la creación musical de su tiempo, descubrirá que, aunque este lenguaje pueda resultar complejo en las primeras audiciones, no es en absoluto incomprensible, siempre que se trate de “buena música”. Este principio, en realidad, se aplica a toda manifestación sonora, sea tonal, atonal o de cualquier otro tipo, pues el primer deber de toda obra artística es precisamente ser “buena música”.

Cordero concluye afirmando que no existe razón para entablar una polémica entre el nacionalismo y el dodecafonismo. Es posible crear un arte nacional que se exprese en el lenguaje de nuestro tiempo sin que ello implique necesariamente el uso del dodecafonismo; asimismo, puede emplearse la técnica de los doce tonos para concebir una obra plenamente personal que, siendo una manifestación sincera de una personalidad artística definida, lleve implícito el sello de lo nacional sin perder por ello su proyección universal.

1962/1966 - “La Música en Panamá” / “La Música en Centroamérica y Panamá”

Cordero en “La Música en Panamá” relata cómo luego de un período de auge musical, para 1961, la situación musical de Panamá había decaído considerablemente. En 1955, el Departamento de Bellas Artes creó la primera Temporada de Conciertos de Abono, con presentaciones mensuales de mayo a octubre que incluyeron músicos locales y algunos invitados extranjeros. Gracias al patrocinio privado, las dos primeras temporadas fueron radiodifundidas, llevando la música sinfónica a miles de hogares y favoreciendo el desarrollo cultural del país, aunque luego esta práctica se abandonó.⁵¹

En marzo de 1956, el Departamento de Bellas Artes presentó en el Estadio

⁵¹ Cordero, “La Música en Panamá”, 56.

Olímpico un espectáculo gratuito con la Orquesta Nacional y la Escuela Nacional de Danzas, cuyo éxito originó la Temporada Artística de Verano desde 1957, incorporando conciertos, ballet, ópera, teatro y folklore. Estas temporadas reunían hasta cien mil espectadores anuales y luego se extendieron al interior del país.⁵²

Sin embargo, al concluir el año 1961, el panorama musical de Panamá mostraba un signo de preocupación. Una política presupuestaria indiferente a la cultura había provocado una notable disminución de las actividades orquestales. En consecuencia, fuera de las Temporadas Artísticas de Verano, no podían considerarse verdaderas temporadas de la Orquesta Nacional, pues sus presentaciones se habían reducido a unos pocos conciertos ofrecidos de manera esporádica.⁵³

En 1964, Cordero dejó la dirección del Instituto Nacional de Música (INAM) para asumir la batuta de la Orquesta Nacional, enfrentando serias dificultades debido a la falta de apoyo económico. En agosto de 1965 publicó una carta abierta dirigida al presidente de la República y al ministro de educación, en la que solicitaba respaldo estatal para convertir a la Orquesta Nacional en una de nivel mundial. Ante la escasa y extemporánea respuesta, Cordero aceptó la subdirección del Centro Latinoamericano de Música y una cátedra de Composición en la Universidad de Indiana, Estados Unidos.⁵⁴

Es en el marco de estas circunstancias cuando Cordero escribió “La Música en Panamá”, publicado en 1962 en ese país y “La Música en Centroamérica y Panamá” en 1966, en Estados Unidos. Se estima que el segundo artículo no es más que una expansión del primero e incluye algunos asuntos previamente explorados, por lo cual ambos textos se analizan en la misma sección. En los dos escritos menciona a los compositores destacados del acontecer nacional y aborda el tema de la creación musical en Panamá, con una ampliación en el segundo artículo, a tópicos referentes a la composición folklórica y la académica en Centroamérica.

La Música en Panamá

En “La Música en Panamá” de 1962, el escritor panameño explora diversos eventos acaecidos en la república durante el siglo XX y también nombra a los intérpretes más importantes de la época. La ausencia de una orquesta sinfónica durante las primeras cuatro décadas de la centuria y una vida musical precaria sostenida únicamente por actuaciones esporádicas de artistas en tránsito no

⁵² Cordero, “La Música en Panamá”, 56.

⁵³ Cordero, “La Música en Panamá”, 56.

⁵⁴ Vergara, “La Segunda Sinfonía de Roque Cordero”, 17.

favorecieron el desarrollo de la creación orquestal. La producción musical por aquel entonces se centró casi exclusivamente en la música popular, con algunos intentos aislados de composición “seria” destinadas a las bandas locales. Entre los autores más prolíficos de este repertorio destacaba Alberto Galimany, autor del *Capricho Típico*, obra que cita danzas tradicionales panameñas tomadas del libro *Tradiciones y Cantares de Panamá* de Narciso Garay. En una línea similar, pero orientada hacia la orquesta, Gonzalo Brenes Candanedo, mantenía un fuerte vínculo con el folklore nacional al componer obras como el *Concierto Montuno para Violín y Orquesta* y la *Farsa Infantil*.

Narciso Garay, creó obras como una *Sonata para violín y piano*, un *Cuarteto de cuerdas*, una *Sonata fantasía para piano* y varios valeses orquestales. Pedro Rebolledo compuso principalmente obras para banda; y Eduardo Charpentier, padre e hijo, música tradicional panameña. Finalmente, en lenguaje moderno se encuentran las obras de Herbert de Castro, quien se destacó en el campo de la música de cámara.

La música en Centroamérica

Aunque en Centroamérica y Panamá no se hallen compositores de la proyección internacional ni de la influencia artística de figuras como Carlos Chávez, Heitor Villa-Lobos o Alberto Ginastera, no puede ignorarse que en esta región han existido músicos dedicados con sinceridad a plasmar su pensamiento creativo en partituras, con el propósito de contribuir al desarrollo cultural y artístico de sus países.

El principal desafío del compositor centroamericano ha sido construir una identidad musical independiente de Europa sin caer en la vía fácil de la explotación superficial del folklore.⁵⁵ Muchos intentaron lograrlo mediante citas directas de melodías tradicionales o recurriendo a lo que se denominó, “folklore estilizado”: la música campesina revestida con un lenguaje académico. Esta tendencia nacionalista, que en Europa ya se encontraba en declive cuando llegó al continente americano, llenó los catálogos de compositores de títulos pintorescos, buscando establecer un carácter “americanista” o “indigenista” desde el nombre mismo de la obra.

Los primeros intentos de construir un arte nacionalista a partir de citas folklóricas directas no tuvieron continuidad inmediata en las generaciones posteriores. Algunos adoptaron los postulados estéticos del chileno Pedro Humberto Allende, centrada en la “estilización del folklore”; otros siguieron el ejemplo del colombiano Guillermo Uribe

⁵⁵ En este texto, Cordero hace un recorrido musical por toda Centroamérica y sus compositores. El artículo presente menciona solo algunos de ellos.

Holguín, quien integró en su obra sus numerosos “trozos en el sentimiento popular”; y muchos se inspiraron en el brasileño Heitor Villa-Lobos, defensor de un nacionalismo más orgánico, basado no en la cita literal de melodías tradicionales, sino en la creación de temas originales impregnados del espíritu popular, fruto de un estudio profundo de los elementos rítmicos, melódicos y armónicos de su entorno cultural.

Cordero describe que, en Nicaragua, surgió Luis A. Delgadillo con una visión más amplia y humanista, orientada hacia un “americanismo musical”, entendido como la expresión auténtica del hombre del hemisferio, y como una búsqueda de unidad espiritual entre los pueblos de América. No obstante, dado que su extensa producción se encuentra escrita en un estilo enteramente convencional y abundante en citas folklóricas de los distintos países que él visitó, dicha obra no tuvo impacto en el estímulo de la creación musical, ni en su país ni en el extranjero.

Según Cordero, pese al carácter limitado y tardío del ultranacionalismo centroamericano de la primera mitad del siglo XX, es importante reconocer que en distintos países del istmo surgieron figuras aisladas que lograron superar aquella etapa inicial de dependencia folklórica, orientando su labor creativa hacia horizontes estéticos más amplios y universales. Las obras producidas en este período comparten un rasgo común: su valor artístico es predominantemente local y efímero, incluso si se extiende el concepto de lo local a toda la región centroamericana y Panamá. Cordero añade que, aunque cada país posea bailes y expresiones folklóricas propias, la fusión de los elementos español, indígena y africano generó una similitud rítmica y melódica que unificó la identidad musical de Centroamérica.

Algunos compositores centroamericanos, formados en Europa, reaccionaron contra esta tendencia nacionalista basada en la explotación del folklore y se inclinaron hacia un lenguaje plenamente europeo, acorde con su formación académica. Entre ellos destaca el panameño Narciso Garay, cuyas obras reflejan una educación profundamente francesa, sin recurrir a elementos vernáculos, pese a su reconocida labor de recopilación folklórica.

Otra figura relevante en este proceso de renovación es el guatemalteco José Castañeda, compositor, director de orquesta y teórico musical, quien además de su producción artística se dedicó a la reflexión sobre el ritmo y desarrolló un sistema propio de notación, consolidando así una de las contribuciones más originales al pensamiento musical centroamericano de su tiempo.

Cordero concluye que es imprescindible que el músico centroamericano, y en general, el compositor latinoamericano, emprenda una revisión profunda de los principios estéticos que orientan su labor creadora, buscando una dirección

coherente con su tiempo que le permita alcanzar una expresión artística de verdadero valor. La imitación de los procedimientos técnicos o del lenguaje de compositores europeos como Shostakovich, Orff o Weber no conducirá al desarrollo de una identidad musical auténtica ni al logro de una estatura artística propia.

El compositor americano se halla ante una encrucijada: algunos vuelven la mirada hacia la tierra natal, extrayendo de ella los motivos de sus obras en busca de una aceptación inmediata de un público familiarizado con los temas folklóricos; otros, rompen bruscamente con ese vínculo e intentan situarse junto a las figuras contemporáneas de Europa, adoptando procedimientos y soluciones ajenas a la sensibilidad del hombre americano.

Para Cordero, afortunadamente, muchos creadores del continente han adquirido ya una conciencia clara de los desafíos que enfrenta el compositor hispanoamericano y de la necesidad de forjar una voz propia que exprese, con autenticidad, la realidad espiritual de este lado del Atlántico. De esa madurez estética y de esa búsqueda personal habrá de surgir un arte vigoroso, seguro de sí mismo y plenamente confiado en el futuro del compositor de América.

1975 - "El Público y La Música Viva"

En este texto analiza la relación entre el público, los intérpretes y la creación musical contemporánea. Principalmente señala el conflicto entre arte y mercado, la pasividad del oyente que prefiere repertorios clásicos y conocidos, las lógicas económicas de la industria discográfica que perpetúan ese gusto y limitan así la difusión y valoración de la música nueva. Aquí Cordero señala otro de los grandes males de los conciertos actuales en América y es, la actitud del propio compositor. Según Cordero, ciertos "seudo-compositores", que carecen del dominio técnico que exige el oficio, recurren a lo extravagante o excesivamente rebuscado, y se amparan bajo la etiqueta de "modernos". Otros, aun poseyendo una técnica más sólida, carecen de contenido expresivo y producen numerosas "obras triviales (y cuando no, terribles)" que difícilmente invitan a una segunda audición. La proliferación de este tipo de creadores en América ha tenido un efecto negativo en la recepción de la música contemporánea por parte del público habitual de las salas de concierto.

También señala que el panorama musical que se ofrece puede resultar fácilmente confuso cuando las obras se conciben con la intención de "lucirse en un festival", recurriendo a lo extravagante o excesivamente complejo para captar la atención de los colegas interesados más en el diseño geométrico de la partitura que en su

contenido artístico. Este tipo de actitud, especialmente cuando tales composiciones se agrupan en programas especiales dentro de los festivales, provoca una pérdida de interés hacia otras obras del mismo género que podrían poseer un auténtico valor artístico.

El escritor señala que aun habiendo superado la etapa de la música de carácter folklórico y contando con compositores como Alberto Ginastera en Argentina, Aurelio de la Vega en Cuba y otros creadores —cuyas obras pueden incluirse con dignidad en cualquier programa sinfónico o de cámara tanto en América como en Europa—, y aun con la incorporación de uno o dos programas dedicados a la música electrónica o experimental, persiste la programación de obras con un marcado nacionalismo tardío, saturadas de citas folklóricas.

1978 - “Contra el Cutarrismo en nuestra Música”

A treinta y seis años de haber escrito “El Folklore en la creación musical panameña”, Cordero continúa señalando “el exceso de *cutarrismo*” como el mayor defecto de la música panameña de aquel entonces. El compositor reitera que la creación musical debe realizarse con un profundo sentido del arte y una búsqueda constante de perfección, con el propósito de producir obras de valor permanente y no éxitos pasajeros. En este ensayo, el compositor denuncia la falta de profesionalismo que, a su juicio, predominaba en el ámbito musical panameño, dominado por un *cutarrismo* que limitaba la proyección universal del arte. Para Cordero, la música debía elevarse por encima de lo folklórico sin renegar de sus raíces, expresando el sentimiento nacional con altura y autenticidad, pero evitando el uso superficial del folklore como simple recurso decorativo. El nacionalismo musical, afirmaba, debía inspirar a la creación, no a la imitación. Como ejemplo de esa síntesis entre identidad y arte, mencionaba su *Capricho Interiorano*, basado en el ritmo de la mejorana, pero sin citarla literalmente. Su ideal artístico, inseparable de su orgullo por lo panameño, consistía en exaltar el espíritu nacional a través de obras que, por su profundidad y universalidad, trasciendan el ámbito local.

Roque Cordero y la construcción del discurso musical moderno en Panamá: entre el universalismo estético y el esencialismo nacional

La figura de Roque Cordero trasciende su papel como compositor y educador; constituye, además, un ejemplo singular de periodismo musical comprometido con

la construcción cultural de la nación panameña. Desde sus artículos y conferencias, Cordero desarrolló un discurso reflexivo sobre la identidad musical del país, articulando una visión modernizadora donde el arte debía servir simultáneamente a la patria y al espíritu universal del hombre. Su escritura, buscaba generar la conciencia artística tanto del público como de los propios músicos, insistiendo en la necesidad de estudios formales, disciplina técnica y rigor académico como condiciones indispensables para la consolidación de una música nacional “seria”.

Cordero utilizó el medio periodístico como tribuna crítica y formativa, denunció las deficiencias estructurales de la educación musical panameña y la falta de profesionalismo en la práctica artística. Su labor no se limitó a la divulgación, sino que buscó instituir un horizonte de legitimidad estética donde la música académica (más aun la compuesta dentro de las estéticas vanguardistas internacionales del siglo XX) se entendiera como vehículo de progreso cultural y símbolo de identidad nacional. En ese sentido, el periodismo de Cordero se inscribe dentro de un proyecto de modernización cultural, propio de la América Latina de mediados del siglo XX.

Uno de los conceptos más emblemáticos de su discurso fue el de *cutarrismo*, metáfora con la que designó el conformismo artístico y el uso superficial del folklore con fines populistas. Con esta noción, Cordero articuló una crítica cultural al denunciar la tendencia a confundir nacionalismo con un repertorio de clichés pintorescos. Frente a ello, propuso una ética de la creación musical basada en la autenticidad, la técnica y la universalidad. Para él, el verdadero nacionalismo no consistía en copiar melodías populares, sino en transformar el espíritu del folklore mediante el dominio técnico y la sensibilidad creadora.

Aunque esta visión en su contexto histórico representó una aspiración legítima de profesionalización, resulta problemática y en algunos puntos parece caer en aporías. En los artículos de Cordero, la expresión “música seria” se utiliza casi exclusivamente para designar las prácticas académico-europeas, mientras que las tradiciones locales o populares aparecen subordinadas al paradigma académico. Aunque reconoce el valor de la oralidad, la danza y la ritualidad, su propuesta tiende a “academizar” y “estandarizar” el folklore, al establecer normas y reglas de cómo debe tocarse o no, la música folclórica y qué instrumento debe o no debe ser incluido en dichas músicas.⁵⁶

56 “...bajo el influjo de la música importada hemos introducido —delito que desgraciadamente no sanciona ley alguna— flautas y violines, contrabajos y maracas en el acompañamiento del tamborito. y como si esto no fuera suficiente, se han introducido en el baile pasos completamente ajenos a nuestra danza típica...”. Cordero, “El Folklore en la creación musical panameña”, 105.

Cordero plantea una jerarquía estética donde lo regional aparece como etapa inferior que debe ser superada en dirección a un numen universal entendido como perfección. En consecuencia, Cordero reitera el modelo eurocéntrico del progreso artístico: el arte verdaderamente “universal” sería aquel que adopta las estéticas neoclásicas, seriales o modernistas europeas.

En el pensamiento de Cordero, la “verdadera obra de arte” es aquella que trasciende las fronteras nacionales hacia un plano universal. Esta noción de trascendencia introduce una jerarquía donde lo local se concibe como incompleto o inmaduro. A la vez, el compositor aparece como mediador superior entre el pueblo (fuente de lo nacional) y la humanidad (destino universal). Solo él, mediante su “individualidad creadora”, puede convertir el material popular en arte elevado. Esto refuerza una estructura de legitimación cultural donde la comunidad popular es fuente de inspiración, pero no de conocimiento.

Cordero, a su vez, ve el uso de lenguajes modernos —como el dodecafonismo o el serialismo— como mecanismos para “elevar” la música panameña al nivel de la gran tradición universal. Él insiste en la necesidad de preservar una “esencia nacional” reconocible en la obra y parece sugerir un modelo híbrido pero jerárquico, donde lo autóctono se subordina a la gramática europea.

De forma similar a lo ocurrido en otros países, esta idea de Roque Cordero se hace eco de una tesis nacionalista vinculada con la hipótesis decimonónica del *Volksgeist*, señalada por Volpe (2001) en el caso brasileño y que también se aplica al caso panameño,⁵⁷ que sustenta que el espíritu nacional se manifiesta en un nivel elemental a través de la música popular y alcanza su desarrollo más pleno en las formas artísticas académicas.⁵⁸ Autores como Julien Tiersot en Francia y Guilherme de Melo en Brasil, hablan de la música popular como el sustrato sobre el cual todas las capas la música desde los inicios de los tiempos hasta el presente están cimentadas.⁵⁹ Inclusive la selección y descripción sobre la música “universal” y “trascendente” que hace Cordero de la música en Centroamérica, es similar a las obras que Melo considera “importantes” dentro de la producción brasileña. Ejemplo de estas descripciones son una “pieza de color local compuesta con arte”, o una pieza con “gran inventiva y perfecta formación musical”.⁶⁰ Tanto las descripciones de Cordero como las de Melo reflejan claramente la influencia de la hipótesis del *Volksgeist*.

57 Maria Alice Volpe, “Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s–1930s” (tesis de doctorado, The University of Texas at Austin, 2001), 13.

58 Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music* (Berkeley: University of California Press, 1989), 82.

59 Volpe, “Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress”, 18–19.

60 Volpe, “Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress”, 18–19.

Otra de las ideas centrales de la hipótesis del *Volksgeist* y que impregna el pensamiento de Cordero es el esencialismo del folklore. Cordero impone al compositor la tarea de “captar la esencia” de la identidad nacional, partiendo de la premisa de que existe un “espíritu panameño” esencial y traducible en sonido.⁶¹

Este desarrollo del nacionalismo musical en Panamá es descrito por Sean Bellaviti en los resultados de su investigación. Bellaviti expone la continuidad ideológica del rol de la música folklórica en el proyecto de construcción de la nación panameña y cómo éste dio origen a fuertes imaginarios geoculturales dentro del país.⁶² En su crítica historiográfica sobre el nacionalismo musical panameño, describe los ensayos de Belisario Porras y Obarrio de Mallet, los cuales son los textos más antiguos conocidos sobre música folklórica panameña. Aunque Porras y Lady Mallet ofrecen una perspectiva valiosa sobre las prácticas musicales del istmo, sus relatos se basan principalmente en anécdotas y no constituyen un análisis musical sistemático.⁶³

En 1930, la obra de Narciso Garay – figura clave en la formación cultural temprana de la república – destaca por su carácter académico y su relevancia en el ámbito musical panameño. *Tradiciones y cantares de Panamá* es la primera monografía dedicada por completo a la música y el folklore del país, en la que amplió y desarrolló algunas de las ideas planteadas previamente por Porras en su ensayo.⁶⁴

Bellaviti ubica estos escritos, dentro de la primera ola de textos sobre el folklore panameño; en la segunda ola de escritores sitúa, de manera general, los ensayos de Roque Cordero entre otros. El análisis de Bellaviti sobre los textos alusivos al folklore panameño, sumado a la información recolectada, parece indicar que la discusión sobre dicho proyecto nacionalista continúa de Narciso Garay a Roque Cordero con sus diversos escritos. Cabe admitir que la inserción de los textos de Cordero en el ideario nacionalista panameño, requerirá otra investigación posterior.

La obra periodística de Cordero, más allá de su retórica de elevación, nos permite comprender una encrucijada de la música latinoamericana del siglo XX. Los conceptos universalistas y nacionalistas son criterios que reflejan los marcos de pensamiento de su época. Este fue un período marcado por la tensión entre

61 La perspectiva de Volpe (2001) sobre las visiones historicistas y esencialistas del *Volksgeist* en la historiografía musical brasileña se aplicará al caso panameño en estudios futuros.

62 Sean Bellaviti, “Negotiating Musical Style in Panama: Nationalism, Professionalism and the Invention of Música Típica Popular” (tesis de doctorado, University of Toronto, 2013), 505.

63 Sean Bellaviti, “Panamanian Musical Nationalism: A Critical Historiography”, *Latin American Music Review* 39, nro. 1(2018): 97.

64 Bellaviti, “Panamanian Musical Nationalism”, 97.

nacionalismo y modernidad, donde el arte se concebía como instrumento de afirmación cultural y de prestigio internacional. El universalismo y el nacionalismo entendidos por Cordero constituyeron un discurso que, en su contexto, representó una aspiración legítima: integrar a Panamá en el diálogo estético internacional mediante la conciliación de estéticas vanguardistas, la profesionalización artística y la autenticidad nacional.

Referencias bibliográficas

- Astor, Miguel. "Los ojos de Sojo: El conflicto entre Nacionalismo y Modernidad en los Festivales de Música de Caracas (1954–1966)". Tesis de doctorado, Universidad Central de Venezuela, 2008.
- Bellaviti, Sean. "Panamanian Musical Nationalism: A Critical Historiography". *Latin American Music Review* 39, nro. 1 (2018): 81–121.
- . *Negotiating Musical Style in Panama: Nationalism, Professionalism and the Invention of Música Típica Popular*. Tesis de doctorado, University of Toronto, 2013.
- Carles Rosas, María Elena y Juan Abelardo Carles Rosas, colab. "Roque Cordero". En *Protagonistas del Siglo XX Panameño*, compilado por Carlos Sucre, Carlos Alberto Mendoza y Lorena V. Roquebert. Bogotá: Nomos impresores, 2015.
- Casal, Luis. "Panamanian Art Music for Strings: Works for Violin/Piano and Viola/Piano by Roque Cordero, Eduardo Charpentier, and Fermín Castañedas". Tesis de doctorado, Facultad de Música, University of Oklahoma, 2006.
- Chase, Gilbert. "Composed by Cordero." *Inter-American Music Bulletin* 7, Septiembre 1958, 1–4.
- Cordero, Roque. "Remembranzas". *Página 24*, septiembre–octubre de 1987, 15–25.
- . "Contra el Cutarrismo en nuestra música, se pronuncia el Maestro Roque Cordero." *La República*, 2 de julio de 1978, 12.
- . "Vigencia del Músico Culto". En *América Latina en su música*, editado por Isabel Aretz, 154–173. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1977.
- . "El Público y la Música Viva". *El Panamá-América*, 13 de abril de 1975, 6.
- . "La Música en Centroamérica y Panamá". *Journal of Inter-American Studies* 8, nro. 3 (1966): 411–418.
- . "La Música en Panamá." *Revista Lotería*, nro. 75 (1962): 56–61.
- . "¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?". *Revista Musical Chilena* 13, nro. 67 (1959): 28–38.

- “El Folklore en la creación musical panameña”. *Revista Universidad*, nro. 31 (1952): 103-113.
- Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Filós, Priscilla. “The Piano in the Works of Roque Cordero”. Tesis de doctorado, Facultad de Música, Indiana University, 1974.
- Garay, Narciso. *Tradiciones y Cantares de Panamá*. Bruselas: Presses de L'expansion belge, 1930.
- Guevara, Moisés. “Panamanian Folk Influences in Roque Cordero”. Tesis de maestría, Facultad de Música, University of Oklahoma, 2001.
- Kolb Neuhaus, Roberto. “*Janitzio*, ¿música de tarjeta postal? La retórica del anti-paisaje revueltiano”. *Colección Bitácora de Retórica XXIII*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, s. f.
<http://www.fororevueltas.unam.mx/index.php?nivel=2&&doc=8>
- Labonville, Marie. “Roque Cordero (1917–2008) in the United States.” Ponencia en *Latin American Music Center's Fiftieth Anniversary Conference, Cultural Counterpoints: Examining the Musical Interactions between the U.S. and Latin America*. Bloomington: Indiana University Scholar Works, 2011.
<https://scholarworks.iu.edu/iuswrrest/api/core/bitstreams/819e7997-a9c7-41e5-bc0c-acb082c8b329/content>
- Lowe, Jorge. “La Labor Educativa y Creativa del Dr. Roque Cordero”. Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía, Letras y Educación, Universidad de Panamá, 1970.
- Young, Phillip D. *NGAWBE: Tradition and Change among the Western Guaymí of Panama*. Urbana: The Board of Trustees of the University of Illinois, 1971.
- Vergara, David. “La *Segunda Sinfonía* de Roque Cordero: aspectos de índole histórico relacionados con su génesis y un enfoque analítico de sus últimos 75 compases”. Tesis de licenciatura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Panamá, 2021.
- “Roque Cordero: A Recepção da Segunda Sinfonia e a Influência do Modernismo Musical Norte-Americano no Festival de Caracas de 1957”. Tesis de maestría, Universidade Federal do Paraná, 2024.
- Volpe, Maria Alice. “Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s–1930s”. Tesis de doctorado, The University of Texas at Austin, 2001.
- “A música na imprensa periódica: Metodologia e Interdisciplinaridade.” En *Periódicos & Literatura: aproximações*, editado por Fernando Monteiro de

Barros Júnior y Raquel França dos Santos Ferreira, 121-185. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2022.

Wade, Peter. *Music, Race, and Nation. Música Tropical in Colombia*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.



Artículos libres

RAM

Georges Aperghis: la teatralidad del gesto musical y la musicalidad de la puesta en escena

Jeremías Iturra Astudillo

Université Clermont-Auvergne

jeremiasiturra@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-1495-1902>

Resumen

Este estudio tiene como objetivo analizar ciertos aspectos de la obra del compositor Georges Aperghis que permitan realizar una aproximación a su enfoque, su estética y su técnica compositiva. Se examina si la obra de Aperghis puede concebirse o definirse desde una perspectiva distinta a la de la relación indisoluble entre el intérprete y el compositor en el proceso de creación. Considerado de esta manera, se propone un análisis de los aspectos más relevantes de dos de sus obras: *Les Guetteurs de sons*, de 1980, y *Récitations*, de 1978. Si bien estas obras están lejos de ser las más representativas de su catálogo, su selección en el marco de este estudio responde precisamente a la idea de que el concepto de *teatralidad* está presente en el núcleo mismo de su enfoque artístico, y no únicamente en la parte más evidente de su obra, es decir, aquella explícitamente teatral.

Palabras clave: teatro musical, escena sonora, intermedialidad musical.

Georges Aperghis: The Theatricality of the Musical Gesture and the Musicality of Staging

This study aims to analyze certain aspects of Georges Aperghis' work to provide an insight into his approach, aesthetics, and compositional technique. Through this investigation, we explore whether Aperghis' music can be conceived or defined beyond the inseparable



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

relationship between the performer and the composer in the creative process. From this perspective, the article examines key aspects of two of his works: *Les Guetteurs de sons* (1980) and *Récitations* (1978). Although these pieces are not the most representative of his catalog, their selection in this study underscores the idea that theatricality lies at the very core of his artistic approach, not merely in the more overtly theatrical aspects of his work.

Keywords: musical theater, sonic staging, musical intermediality.

Introducción

En la escena de la creación contemporánea, la búsqueda de nuevas relaciones entre disciplinas artísticas es una constante. Estas conexiones trascienden los géneros tradicionales como la ópera o el *music-hall*, dando lugar a objetos intermediales cuya autonomía exige una redefinición conceptual.

En la música contemporánea vinculada a la escena, elementos teatrales como la actuación, la declamación, la iluminación o la escenografía se incorporan de manera sustancial a la obra, transformando la experiencia sonora en un fenómeno multisensorial. Figuras como Mauricio Kagel, John Cage, Henri Pousseur o Vinko Globokar han explorado esta complementariedad estética, siendo Georges Aperghis un referente singular en este ámbito.

En este contexto, las ideas *musicalidad de la puesta en escena* y de *teatralidad del gesto musical* ofrecen un enfoque pertinente para analizar el tránsito entre lo visual y lo sonoro en la obra de Georges Aperghis. Estudiar este *flujo disciplinario* permite superar la simple yuxtaposición de música y teatro y comprender sus interacciones en profundidad.

La elección de las dos obras analizadas, aunque no sean las más emblemáticas de su producción escénica —si se consideran piezas como *Luna Park* (2011) o *Avis de tempête* (2003)—, responde a la convicción de que la *teatralidad* no es un aspecto accesorio en su música, sino un principio estructural presente en el núcleo mismo de su lenguaje artístico.

Contextualización

En 1976, Georges Aperghis fundó el ATEM, espacio dedicado al Teatro Musical. Con sede en Bagnolet y luego en Nanterre (1992-1997), el taller exploró nuevas formas de colaboración entre músicos, cantantes, actores y artistas plásticos.

Durante este período de investigación, Aperghis experimentó diversas formas de interacción entre teatro y música, centrando principalmente su exploración en la

improvisación.¹ Sin embargo, de estas obras subsisten muy pocos testimonios escritos, dado que la idea principal era evitar seguir una línea preestablecida en términos formales. De hecho, una cierta libertad en el momento de la creación se presenta en él como un elemento esencial; su intención es permitir que los distintos componentes se definan dentro del marco de un acto creador compartido. Así, actores, músicos, directores, compositores, entre otros, se sitúan en la misma fase de una creación que, en gran medida, es colectiva.²

La ópera representa la tercera etapa en la creación artístico-musical de Aperghis (*Histoire de l'oups*, 1976; *L'Écharpe rouge*, 1984). Su interés por este género radica en que constituye una manifestación inesperada para un compositor centrado en el teatro, ya que la ópera es una de las expresiones culturales más significativas en Occidente, capaz de narrar y sintetizar un texto en un contexto concreto.

No espero ninguna gloria ni reconocimiento de la ópera; simplemente quiero dedicarme a este género porque representa algo inesperado para un compositor preocupado por el teatro: una posibilidad de síntesis donde todo es importante en igual medida Y me parece que solo la ópera puede ajustarse a esta elección, porque forma parte de nuestra cultura y, por lo tanto, puede acompañar los acontecimientos de la sociedad.³

Al rozar esta idea fundacional, podríamos plantearnos ahora la cuestión de cómo estos elementos se articulan en el tiempo y de la manera en que se vinculan entre sí.

1 "La improvisación era uno de los elementos motores de nuestro trabajo. De manera natural, me orienté hacia el teatro musical Era una alternativa a lo que siempre había sido posible para mí y que siempre me había importado: escribir música para el concierto o para la ópera."

L'improvisation était l'un des éléments moteurs de notre travail. Je me suis tout naturellement tourné vers le théâtre musical C'était une alternative à ce qui avait toujours été possible pour moi et m'avait toujours tenu à cœur: écrire de la musique pour le concert ou pour l'opéra. Georges Aperghis/Antoine Gindt, « Quand la musique s'empare de la scène », *Theaterschrift* 9. *Théâtre et musique*, (1995): 126.

2 "La misma idea de especialización nos estremece. Es eso lo que da a l'ATEM su especificidad extraña y lo que garantiza el bienestar de quienes forman parte de él." *L'idée même de spécialisation nous fait frémir. C'est cela qui fait la spécificité étrange de l'ATEM et le bien-être de ceux qui y sont.* "Georges Aperghis, 'Programme de Conversations', en Georges Aperghis. *Le corps musical*, ed. Antoine Gindt (Paris: Actes Sud, 1985): 65.

3 *De l'opéra je n'attends aucune gloire, ni aucune reconnaissance : je veux simplement m'attacher au genre parce qu'il représente une chose inespérée pour un compositeur préoccupé par le théâtre: une possibilité de synthèse où tout est important, à parts égales ... Et il me semble que seul l'opéra peut convenir à ce choix. Parce que l'opéra fait partie de notre culture et qu'il peut donc accompagner des faits de société.* Gindt, Georges Aperghis, 106.

Georges Aperghis conceptualiza su música como “una transformación progresiva entre dos estados, donde el segundo, en relación proporcional con el primero, se sumerge con mayor profundidad en los confines más remotos del alma”.¹² Por su parte, Jon Rothstein hace referencia a las “estructuras oulipianas o repetitivas Las piezas fragmentables se presentan como un *patchwork* deleuziano, que posibilita una variación casi obsesiva de un número muy limitado de elementos rítmicos, fonéticos y melódicos”.⁴

Esto nos lleva a considerar el concepto de *variación* en música —sin circunscribirse exclusivamente al marco del tema y variaciones en el clasicismo—⁵ y puede entenderse como la modificación, el cambio o la transformación de un evento sonoro a lo largo del tiempo. En este contexto, las nociones de *variación* y *repetición* están profundamente entrelazadas y, en efecto, son inseparables.

En lingüística, la variación es un rasgo inherente a las lenguas naturales, motivado por factores internos y externos a partir de su estructura.

La variación es una característica intrínseca del lenguaje, y no solo del lenguaje humano: el canto de algunos pájaros cambia cada estación (Marler y Tamura 1964) y las comunidades de chimpancés tienen variación local en la forma de sus gestos (McGrew 2004). La variación lingüística es una evidencia como la verdad matemática y, para mí, se conoce por los efectos que produce en cada lengua o dialecto en forma de variantes o alternancias...⁶

Al referirnos a la variación en la música de Aperghis, probablemente nos aproximamos más a una concepción “lingüística” de este concepto, en la que el texto, de manera potencial y esencial, se convierte en música.

El texto contiene, por lo tanto, música de manera intrínseca, con indicaciones sobre los fonemas como unidades sonoras constitutivas. Tal vocal implica necesariamente una lengua, otra, un temblor... Las indicaciones que normalmente se aplican a las notas se trasladan aquí al texto, que adquiere un color musical y un ritmo independiente de la interpretación.⁷

4 Gindt, Georges Aperghis, 13.

5 <https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/variation/170508?utm>

6 Esther Hernández, Qué es la variación lingüística y por qué puede interesar su estudio desde distintas perspectivas (El Colegio de México, 2012), 11.

7 *Le texte contient donc intrinsèquement de la musique, avec des indications sur les phonèmes en tant qu'unités sonores constitutives. Telle voyelles et forcément langue, telle autre tremblée... les indications ordinairement appliquées aux notes le sont ici au texte qui prend une couleur musicale et un rythme indépendant de l'interprétation*. Gindt, “Georges Aperghis, ‘Programme de Conversations’”, 88.

Para Aperghis, el texto no es en ningún caso un simple “pretexto”. Más bien, constituye una parte integral y fundamental de la estructura de la obra. Sin embargo, la idea inicial de la obra, su detonante creativo, y, en consecuencia, su dramaturgia, surgen primordialmente de una concepción musical.⁸ En este sentido, la notación musical, funciona como un sistema de signos que intenta dar forma al sonido, pero solo logra capturar fragmentos de su realidad. Como lo plantea Luis Menacho, la escritura musical no es un reflejo exacto del sonido, sino una representación parcial y selectiva que nos permite conceptualizar y transmitir ciertas dimensiones de la experiencia sonora, dejando inabarcable aquello que escapa a toda determinación “simbólica”.⁹

Para profundizar en la idea de variación, y considerando que este procedimiento es una fuente potencial de elaboración del material musical y de su proliferación a partir de una misma idea, podemos abordar otra idea importante presente en la técnica de las composiciones de Aperghis: la idea de las “matrices.”

Yo no improviso en lo absoluto antes de la escritura. Sin embargo, con los años, he acumulado un conjunto de matrices—podríamos llamarlas archivos—una especie de reservorios de técnicas de composición, matrices de permutación o estructuras polifónicas, por ejemplo. Son borradores que originalmente estaban destinados a una

8 “No, no, no es un pretexto. Si necesito un texto en la pieza, o bien lo creo yo mismo – y entonces es más bien un texto musical –, o bien lo construyo realmente para contar lo que quiero... Para mí, son como notas musicales. Así que, incluso si se trata de un texto de Baudelaire, por ejemplo, o de cualquier otro, si elijo esa línea en particular, es porque, a su manera, dice algo que reemplaza una frase musical, por ejemplo. Forma parte de la sintaxis del conjunto. Pero son cosas que encuentro a medida que voy componiendo la pieza, no algo preexistente. No me digo: ¡Ah! Voy a tomar tal texto para empezar a escribir música.” *Non, non, ce n'est pas un prétexte. Si j'ai besoin dans la pièce d'un texte, soit je le fais – et alors c'est plutôt un texte musical – soit je le construis pour raconter vraiment ce que je veux... pour moi, ce sont comme des notes de musique. Donc même si c'est un texte de Baudelaire, par exemple, ou de je ne sais pas qui, si je prends cette ligne-là, c'est parce qu'elle raconte à sa façon quelque chose qui remplace une phrase musicale, par exemple. Ça entre dans la syntaxe du tout. Mais ce sont des choses que je trouve en même temps que je fais la pièce, pas des choses préexistantes. Je ne me dis pas : « Ah! Je vais prendre tel texte pour commencer à écrire de la musique ».* Georges Aperghis, *Conversation avec Georges Aperghis*, entrevista realizada por Pablo Galaz. (CNSMD de París, 2012).

9 “Lo Real Simbólico en su intersección nos muestra el lugar de la escritura, la cual no debe confundirse con la notación ya que ésta pertenece al campo de lo simbólico. La notación se define por el conjunto de los significantes musicales en lo que de ordinario llamamos lenguaje musical, esto es: las convenciones y reglas que hacen de la música un lenguaje formalizado. Estos significantes musicales determinan un aspecto del Real del sonido, lo fijan, y así producen un saber. La notación agujerea el Real del sonido para cifrarlo, de aquí que la notación siempre será incompleta, inconclusa y parcial. La notación siempre es un decir a medias”. Luis Menacho, “A través del nudo. Material, sonido, gesto y notación en la creación musical”, *Revista Argentina de Musicología* 24 nro. 2 (2023): 160.

pieza, pero que, en última instancia, podían dar lugar a múltiples variantes y, por lo tanto, a músicas completamente diferentes.¹⁰

Este procedimiento resulta particularmente interesante, dado que recurrir a estos tipos de “reservorios” no conlleva necesariamente su utilización directa. La búsqueda de una respuesta en un material preexistente remite nuevamente a la noción de “reciclaje”; sin embargo, en este contexto, se conceptualiza más como un soporte que posibilita la resolución de un problema mediante diversas variantes, derivadas de sus matrices.

Es decir, cuando tengo una idea, recurro a distintos borradores antiguos —o archivos, o... no sé bien cómo llamarlos— para ver qué soluciones me pueden ofrecer. Al final, encuentro otra solución, que resulta ser una variante o una especie de anexo de diferentes cosas que he conservado.¹¹

La idea fundamental que, en gran medida, define el trabajo de Aperghis radica en la búsqueda de caminos que le permitan eludir los *clisés musicales*, o al menos lo que él percibe como tales. Para Aperghis, la continuidad en el discurso y los lugares comunes crean un estado psicológico que se instala de manera excesivamente mecánica. El objetivo es jugar con la percepción del oyente, sorprendiéndolo constantemente y alejándolo de un estado confortable plagado de referencias previsibles.

En relación con la noción de *continuidad*, Aperghis también estructura sus piezas de manera lineal, siguiendo un orden cronológico y narrativo regular. La forma de “romper” esta continuidad se define cuando una de las secuencias del desarrollo

10 “Yo no improviso en absoluto antes de la escritura. Sin embargo, con los años, he acumulado un fondo de matrices, que podríamos llamar archivos, una especie de reservorios de técnicas de composición, matrices de permutación o estructuras polifónicas, por ejemplo. Son borradores que en un principio estaban destinados a una pieza, pero que finalmente podían dar lugar a varias variantes y, por lo tanto, a músicas completamente diferentes.” *Moi, je n'improvise pas du tout en amont de l'écriture. Par contre, avec les années, j'ai accumulé un fond de matrices, on peut les appeler de fichiers, des sortes de réservoirs de techniques de composition, des matrices de permutation, ou des structures polyphoniques par exemple. Ce sont des brouillons qui étaient pour une pièce mais qui finalement pouvaient donner naissance à plusieurs variantes, et donc à des musiques complètement différentes.* Nicolas Donin, “Noyaux, matrices, oignons (...et corbeille)”, en *Genesis 31*, Composer, textes réunis et présentés par Nicolas Donin (2010): 66. DOI: <https://doi.org/10.4000/genesis.316>.

11 *C'est-à-dire que lorsque j'ai une idée, je passe par différents anciens brouillons – ou fichiers ou... je ne sais pas comment les appeler – pour voir ce qu'ils me proposent comme solution. Finalement, je trouve une autre solution qui est une variante ou une espèce d'annexe de différentes choses que j'ai gardées.* Nicolas Donin, “Composer”, 66.

adquiere repentinamente una importancia fundamental dentro de la pieza. En este momento, la trabaja de forma aislada y decide situarla en torno a un “centro”.

Cuando compongo algo que se desarrolla con cierta continuidad, antes de romperla, considero que estoy al comienzo y que avanzo hacia el final; hay, por lo tanto, una especie de progresión. Luego, me concentro, por ejemplo, en una única secuencia que, de repente, se convierte en el elemento fundacional de la pieza.¹²

La idea de comenzar la pieza desde “el centro” remite al concepto de *rizoma* propuesto en el texto *Rhizome* de Deleuze y Guattari. En biología, un rizoma es un tallo subterráneo, y en ocasiones subacuático, que acumula reservas alimenticias. Los rizomas crecen de manera indefinida; con el paso del tiempo, las partes más viejas mueren, pero cada año generan nuevos brotes. Este modelo de crecimiento no lineal y no jerárquico sirve como una metáfora para la estructura abierta y dinámica que propone Aperghis en sus obras: “Un rizoma no comienza ni termina, siempre está ... comenzando desde el medio, por el medio, entrando y saliendo, no empezando ni terminando”.¹³

Aperghis concibe estos rizomas como puntos de referencia, una suerte de pilares que le permiten estructurar el desarrollo de las trayectorias entre un material y otro, estableciendo conexiones entre ellos. Estos rizomas funcionan como raíces o brotes herbáceos que interrelacionan distintos puntos, creando una red flexible y en constante expansión, en la que cada elemento puede ramificarse y conectarse de manera imprevisible.

Finalmente, el objetivo es que esto se convierta en una suerte de “organismo sonoro”. Aunque la idea nace de la voluntad de dar independencia a cada sección y que las secciones existan por sí mismas, la morfología global de la obra debe convertirse en una “unidad viva”.

Mi intención al principio es que cada secuencia exista por sí misma y que no haya una transición de una secuencia a otra, sino todo lo contrario. Estoy a favor del mosaico, pero, al mismo tiempo, la paradoja es que este mosaico debe tener vida, lo que implica

12 *Quand je compose quelque chose qui se développe avec une certaine continuité, avant de la casser, je considère que je suis au début et que je vais vers la fin : il y a donc une espèce de déroulement. Ensuite, je m'attache par exemple à une seule séquence qui devient tout à coup fondatrice de la pièce.* Nicolas Donin, “Composer”, 68.

13 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas - Capitalismo y Esquizofrenia 2* (París: Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980), 36-37.

que, de algún modo, debe haber un flujo que conecte una secuencia con otra, ya que no se trata de una simple yuxtaposición.¹⁴

Intermedialidad y forma abierta

A lo largo del siglo XX, los directores de escena renovaron profundamente la concepción del teatro, influenciados por figuras como Bertolt Brecht, Peter Brook, Jacques Copeau y Antonin Artaud. Esta nueva aproximación tuvo un impacto considerable sobre numerosos compositores, entre los que se encuentra Georges Aperghis.

Por esta razón, definir y conceptualizar la obra de Aperghis constituye un desafío considerablemente complejo. No obstante, es posible aproximarse a este universo mediante la identificación de ciertas ideas que podrían servir como puntos de referencia para comprender su propuesta artística.

En primer lugar, nos gustaría proponer, a título personal, la idea de *polifonía intermedial* como un concepto que surge de la voluntad del compositor de disociar cada elemento, otorgándole una autonomía propia. Cada uno de estos elementos debería existir de manera independiente, en donde sería necesario aislarlos y diferenciarlos para que esta polifonía pueda ser verdaderamente reconocible.

Poco a poco, los componentes del espectáculo musical (pintura, luz, vestuario...) se han disociado y tienden a recuperar su autonomía dentro de un marco más amplio, estructurado de otra manera. Por otra parte, el cuerpo de los intérpretes (músicos, actores, cantantes, etc.) tiende a emanciparse, a significar, a contar algo, además de su práctica específica.¹⁵

Esta polifonía se estructura en función de la individualidad que deben poseer estos elementos, con sus naturalezas y comportamientos fenomenológicos propios,

¹⁴ *Ma volonté au début est que chaque séquence existe par elle-même, et qu'il n'y ait pas un passage d'une séquence à une autre, au contraire même. Je suis pour la mosaïque, mais en même temps, le paradoxe c'est qu'il faut que cette mosaïque vive, et cela sous-entend qu'il existe quand même une sorte de fluide qui passe d'une séquence à une autre, car il ne s'agit pas d'une simple juxtaposition. Deleuze y Guattari, Mil Mesetas, 69.*

¹⁵ *Peu à peu les composantes du spectacle musical (peinture, lumière, costumes...) se sont dissociées et tendent à retrouver leur autonomie dans le cadre d'un canevas plus vaste, autrement structuré. D'autre part le corps des interprètes (musiciens, acteurs, chanteurs, etc.) tend à s'émanciper, à signifier, à raconter, en plus de sa pratique spécifique. Georges Aperghis, programme de Conversations, en Antoine Gindt, Georges Aperghis, 62.*

como si fueran organismos vivos, los cuales pueden dar origen a otros elementos. Aunque estos elementos deben estar disociados y ser completamente autónomos entre sí, deben estar organizados dentro de un relato lineal; la partitura regula todos los eventos principales y secundarios de esta polifonía proteiforme, sin limitarse únicamente a los aspectos sonoros.

En segundo lugar, Aperghis a menudo compone obras en las que las secuencias escritas no siguen una organización temporal predeterminada. Las mismas se estructuran durante los ensayos, en colaboración con los actores y músicos. Una vez leídas las secuencias, se proponen diversas ideas de organización en función del texto y la puesta en escena. De este modo, la parte musical no está subordinada a una continuidad fija, sino que puede adaptarse en respuesta a los otros elementos.

Hemos hecho referencia previamente al concepto de *forma abierta*. En la obra de Aperghis, la apertura formal no constituye un fin en sí mismo, sino más bien un medio para la construcción de la obra. Se observa en el compositor una cierta reticencia ante la idea de situar al intérprete y al director en un mismo nivel de creación que el compositor, en su lugar, Aperghis concibe diferentes estadios creativos diferenciados pero complementarios. De esta manera, la forma final de la obra resultaría de varios procesos creativos simultáneos, que alcanzarían su culminación en el momento de la primera representación, del estreno, momento a partir del cual debería producirse un cierre formal. Para Aperghis, la apertura formal es una cuestión compleja que debe abordarse con prudencia, debido a que un proceso de ajuste se impone como un elemento esencial dentro de su concepción de la variante formal abierta.

En línea con lo expuesto, resulta particularmente interesante observar que el proceso de creación conserva, a pesar de las variantes y reajustes formales, un carácter colectivo. La obra, en efecto, alcanza su delimitación estructural en el escenario, como se evidencia en piezas como *Luna Park* y *Machinations*. Este enfoque confiere a los músicos y actores un papel que trasciende la mera interpretación, otorgándoles, en cierto sentido, el rol de “cocreadores” o, al menos, de colaboradores activos en la configuración formal de la obra. Se convierten, por tanto, en (re)creadores del objeto audiovisual. Esta concepción implica que el proceso creativo permanece como flujo de interacciones constantes, mientras que el resultado final varía en cada representación.

Por ejemplo, a menudo he escrito piezas sin principio ni fin, es decir, llegaba el día del ensayo con un centenar de pequeñas secuencias, pero sin saber cuál era la primera ni

cuál era la segunda. Junto con el cantante o los músicos en escena, probábamos distintos textos. Una vez que los habíamos leído todos, hacíamos propuestas con el texto y luego con la puesta en escena.¹⁶

Esta tensión entre la noción de forma definitiva y la apertura formal permite, por un lado, preservar el control sobre los elementos constitutivos de la obra y, por otro, mantener una dimensión creativa a nivel colectivo. Considerado de esta manera, para Umberto Eco toda obra de arte es, en cierta medida, “abierta”, en la medida en que admite una multiplicidad de interpretaciones sin que ello implique una alteración de su singularidad.

En este primer sentido, toda obra de arte, aunque sea una forma acabada y “cerrada” en su perfección de organismo meticulosamente calibrado, es “abierta” al menos en la medida en que puede ser interpretada de diferentes maneras sin que su irreductible singularidad se vea alterada. Disfrutar de una obra de arte equivale a darle una interpretación, una ejecución, a hacerla revivir desde una perspectiva original.¹⁷

Finalmente, haremos referencia a la idea de *historias múltiples*. Según la terminología de Evan Jon Rothstein, los espectáculos de Aperghis están poblados por una infinita cantidad de “pequeñas historias”;¹⁸ historias gestuales, sonoras, textuales, corporales, que pueden ser complementarias o contradictorias, y que a menudo se presentan de manera simultánea. Estas historias siguen también la idea de una “polifonía no lineal”, donde los personajes no deben estar claramente constituidos ni ser psicológicamente identificables. La idea consiste en que las historias deben estar articuladas dentro de un discurso incomprensible, incompleto, para que el espectador pueda completarlas e interpretarlas por sí mismo.

16 *Par exemple, j'ai souvent écrit des pièces sans début ni fin, c'est-à-dire que j'arrivais le jour de la répétition avec une centaine de petites séquences. Mais sans savoir laquelle était la première, laquelle était la seconde. Avec le chanteur ou les musiciens sur la scène, on essayait ensemble différents textes. Une fois qu'on avait tout lu, on faisait des propositions avec le texte, et puis avec la mise en scène.* Donin, “Composer”, 69.

17 *En ce premier sens, toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et “close” dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est “ouverte” au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale.* Umberto Eco, *La obra abierta* (París: Édition du Seuil, 1965), 17.

18 Evan Jon Rothstein, *Musique et Dramaturgie, esthétique de la représentation au XXe siècle* (París: Publications de la Sorbonne, 2003), 6.

Estas narrativas emergen a partir de improvisaciones, propuestas escénicas, piezas preexistentes o textos. Su organización y consolidación tienen lugar, en la mayoría de los casos, durante los ensayos. En este contexto, resulta pertinente remitirnos nuevamente al concepto de “rizoma”, considerando este tipo de construcción como un organismo central que integra diversas ramificaciones. Estas, si bien buscan emanciparse y adquirir una autonomía propia, mantienen un vínculo constante con dicho núcleo estructural.

La teatralidad del gesto musical

El concepto de teatralidad, aunque pueda parecer redundante, remite a una noción originalmente circunscrita al ámbito teatral y no al musical. En este sentido, antes de formular hipótesis sobre su aplicación en la música de Aperghis, resulta pertinente examinar la concepción que Antonin Artaud desarrolla en torno a la puesta en escena, ya que su visión creativa puede extrapolarse al trabajo del compositor. Según Artaud, “es la puesta en escena la que constituye el teatro, más que la obra escrita y hablada.”¹⁹

Para entender el postulado de Artaud habría que subrayar la idea de “crueldad” presente en su teatro, que busca separar “la vieja dualidad entre el autor y el director ...por una especie de Creador único, a quien le correspondería la doble responsabilidad del espectáculo y de la acción misma”.²⁰

Cuando Artaud dice “puesta en escena”, lo entiendo como el espectáculo. Eso significa que lo importante es el espectáculo en sí; no es el texto, no es la música, no es lo visual. Es este objeto que tiene la necesidad, como un ser vivo, de expresarse y de expresar cosas. Concibo la “mise en scène” en un sentido muy amplio: es la manera de construir un espectáculo No se trata de quedar prisionero ni de la música, ni del texto, ni de una imagen, sino de jugar con estos elementos para crear el objeto.²¹

19 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* (Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1938), 3.

20 Artaud, *Le théâtre et son double*, 144.

21 *Quand Artaud dit mise en scène, j'entends par ça, le spectacle. Cela veut dire que ce qui est important, c'est le spectacle; ce n'est pas le texte, ce n'est pas la musique, ce n'est pas le visuel. C'est cet objet qui a une nécessité, comme un être vivant, de s'exprimer et d'exprimer des choses. La "mise en scène" je la conçois dans un plan très large: c'est comment fabriquer un spectacle C'est de ne pas être prisonnier ni de la musique, ni du texte, ni d'une image, mais jouer avec ces éléments pour créer l'objet.* Georges Aperghis, entrevista con Jeremías Iturra, París, 31 noviembre del 2014.

La concepción del “espectáculo” en la obra de Aperghis resulta particularmente interesante si se considera que el acto teatral solo adquiere plena existencia en el momento de su materialización escénica. Por consiguiente, el intérprete se convierte en el agente que da vida a la escena, haciendo que manifieste su propio lenguaje concreto.²² El texto y el libreto constituyen solo una primera etapa que debe ser decodificada y reinterpretada para llegar a lo “puramente teatral”.

Para Roland Barthes, la teatralidad posee una dimensión intrínseca que debe distinguirse de los elementos dramáticos de la narración. En esta perspectiva, el texto no constituye el único eje del espectáculo, sino que se ve inmerso en una atmósfera compuesta por gestos, sonidos y luces, los cuales configuran la esencia misma de la teatralidad.

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro menos el texto, es una densidad de signos y sensaciones que se construye en el escenario a partir del argumento escrito, es una forma de percepción global de los artificios sensoriales —gestos, tonos, distancias, materiales, luces— que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior.²³

La noción de “teatralidad preexistente” formulada por Barthes puede interpretarse en el contexto de Aperghis como una delimitación intencional de un “esquema definitivo” previamente establecido, en el cual se emplean elementos restringidos que, no obstante, son suficientes para la construcción integral de la obra, permitiéndole expresar “todo” sin la necesidad de añadir elementos adicionales.

Juan Villegas sostiene que la teatralidad no debe entenderse como un enfoque rígido; por el contrario, cualquier mirada puede adquirir una dimensión teatral cuando es interpretado por los otros como tal.²⁴ En este sentido preciso, lo teatral es un estado particular que se define por la conciencia que un espectador tiene al darse cuenta de su “realidad de espectador”.

Proponemos que, en el caso de Georges Aperghis, este estado de conciencia se encuentra presente en casi, si no en todas, las obras escénicas del compositor. Esta conciencia no solo se relaciona con el espectador, sino también con los intérpretes

22 Georges Aperghis, entrevista con Jeremías Iturra, 3.

23 *Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception ocuménie des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieure.* Roland Barthes, “Le théâtre de Baudelaire”, en *Essais critiques* (Paris, Eds. Du Seuil, 1964), 41-42.

24 Juan Villegas, “De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria”, revista *Gestos* 21 (1996), 11.

(músicos y actores). Sin embargo, cabe preguntarnos: ¿cómo logra Aperghis generar este estado de conciencia en el espectador?

Hay varias maneras de hacerlo, pero digamos que hay dos que son completamente contradictorias, aunque a mi parecer llevan al mismo resultado. La primera consiste en quitar el sentido: eliminando fragmentos de palabras o evitando colocar las palabras en los lugares donde normalmente generarían significado, y en su lugar, ubicándolas de manera que produzcan música. A partir de ese momento, cuando no se comprende, se escucha, porque se intenta comprender, y eso es lo que hace que este fenómeno sea profundamente musical. El público se pregunta: ¿qué es esto? ¿Es un idioma? ¿Es otra cosa? Y lo mismo ocurre con el teatro musical. Para mí, si se entiende algo con demasiada claridad, si la situación responde a tipologías teatrales demasiado definidas – con personajes como el esposo, la esposa, etc. –, entonces se deja de escuchar, porque ya se reconoce la situación y se sabe lo que está ocurriendo. En cambio, si no se sabe, si la obra está escrita como una partitura musical, en ese momento la gente escucha mucho más atentamente. Así que esta es la primera manera: eliminando el sentido.²⁵

Jugar con la “expectativa del espectador” provoca que la atención de quien ve y escucha se mantenga en alerta. Este estado de espera activa no solo genera una atención particular en el espectador, sino que también repercute en la interacción con los intérpretes, creando una especie de flujo dinámico en la dramaturgia del espectáculo.

Según Aperghis, la segunda forma de crear este estado –totalmente contradictoria con la primera, pero que conduce al mismo resultado– consiste en “agregar enormemente de sentido, como en un lenguaje sobre-determinado”,²⁶ y, de esta manera, sumergir al público en una especie de “torbellino” donde la cantidad de significado es tan grande que ya no sabe dónde se está, de qué se trata, de qué se habla.

25 *Il y a plusieurs façons de faire, mais disons qu'il y en a deux qui sont complètement contradictoires mais qui arrivent au même résultat à mon avis. La première c'est d'enlever du sens, en enlevant des bouts de mots, ou en ne mettant pas les mots où ils doivent être pour donner sens mais au contraire, de les placer pour faire de la musique. À partir de là, à partir du moment où on ne comprend pas, on écoute, parce qu'on essaye de comprendre, et c'est ça qui rend ce phénomène très musical. Le public s'interroge : c'est quoi ? C'est une langue ? C'est autre chose ? Et d'ailleurs c'est pareil pour le théâtre musical. Pour moi, si on comprend quelque chose, si on se dit que la situation comprend des typologies théâtrales très déterminées – avec des personnages comme le mari, la femme, etc. – eh bien on n'écoute plus, parce qu'on reconnaît la situation, qu'on sait ce qu'il se passe. Si on ne sait pas, si c'est écrit comme dans une partition musicale, à ce moment-là les gens écoutent beaucoup. Donc c'est la première manière, en enlevant du sens.* Donin, “Composer”, 70.

26 Donin, “Composer”, 70.

Considerándolo así, se podría trazar una analogía con la pintura de Jheronimus Bosch, cuyas obras se caracterizan por una multitud de escenas minuciosamente detalladas, perceptibles únicamente cuando se observan de cerca. A una distancia mayor, la obra parece disolverse en una amalgama de texturas, colores y formas dispersas, perdiendo la claridad de los detalles y ofreciendo una visión más abstracta de la composición.

En la obra de Aperghis, esta idea implica no solo una visión estética del espectáculo, sino también cuestionamientos filosóficos profundos en relación con el espacio, el concepto de “representación”, el papel del público, la concepción del escenario, la percepción del espectador y la funcionalidad de la palabra significativa.

Les guetteurs de sons o el ojo en busca del sonido perdido

Esta pieza recorre los caminos de la vida: desde el nacimiento hasta la edad adulta, de la vejez hasta la muerte. También podría concebirse como una sucesión de interrogaciones, preguntas y respuestas. Al inicio, hay que imaginar a los tres intérpretes como “recién nacidos”, bebés que descubren sus manos. Luego aparece la energía desbordante de la adolescencia, seguida por la fuerza y la seguridad de la edad adulta, antes de deslizarse progresivamente hacia la decrepitud y, finalmente, la muerte.²⁷

Estas son las palabras de uno de los intérpretes en el estreno de la obra *Les guetteurs de sons* en junio de 1981, en Francia, en el marco del festival de Saint-Denis, en el Teatro Gérard Philippe. En el prólogo de la partitura, Gaston Sylvestre habla de un nacimiento y una muerte llenos de interrogantes y respuestas, de un viaje a través de toda una vida.

En el prefacio de la partitura, Gaston Sylvestre señala asimismo que el “camino” de la pieza no ha sido completamente revelado por el compositor, y que sus reflexiones sobre la obra—previamente citadas—son de carácter personal, derivadas de su propia experiencia durante los ensayos.

Georges Aperghis ofrece algunas referencias en sus notas del programa: menciona el silencio, los “sonidos en la cabeza”, los instrumentos que en ocasiones

27 Cette pièce couvre les chemins de la vie : de la naissance, à l'âge adulte, à la vieillesse jusqu'à la mort. On pourrait dire aussi: interrogations / questions / réponses. Au départ il faut imaginer les trois interprètes comme des “nouveaux nés” comme des bébés qui découvrent leurs mains, puis, viennent l'énergie de l'adolescence, la force de l'âge adulte, et enfin la décrépitude et la mort. Gaston Sylvestre. En el prefacio de la partitura *Le guetteur de sons*, consultable bajo solicitud en el sitio web del compositor: <https://www.aperghis.com/scores.html>, p. 2 (último acceso: 17/11/2025).

parecen sonar por sí solos, y la independencia de las manos respecto al cuerpo. Estas referencias proporcionan ciertos indicios sobre la concepción o la razón de ser de la pieza, pero, al mismo tiempo, nos sumergen en una suerte de “misterio visible”, ya que dichos indicios pueden también funcionar como trampas, o más precisamente, como sorpresas.

Los dos aspectos que más destacan en esta pieza son la instrumentación y la disposición de los músicos en el escenario, quienes se encuentran ubicados uno al lado del otro, frente al público (Imagen 1):



Imagen n°1: *Les guetteurs de sons*28

Los tres percusionistas tocan el mismo set de instrumentos: un tom de piso y un bombo con pedal para cada uno. Aperghis solicita expresamente que los toms y los bombos estén afinados con un tono de diferencia: I (la bemol); II (si bemol); III (do).

Aunque se plantee una voluntaria diferencia frecuencial entre los instrumentos, el aspecto más relevante radica en el timbre. Cada intérprete

28 @ Ian Douglas para *The New York Times*

ejecuta dos membranófonos que, lejos de ser elegidos arbitrariamente, presentan una estrecha similitud, al punto de que uno podría considerarse la prolongación del otro: el tom de piso puede percibirse como una extensión más aguda del bombo y viceversa. En consecuencia, un mismo gesto instrumental—por ejemplo, golpear el tom con la mano—generará un sonido idéntico o muy similar al producido por el bombo, lo que equivale a la puesta en escena de un mismo “objeto sonoro”. Este objeto puede ser emitido indistintamente desde cualquiera de los tres conjuntos de percusión, permitiendo así su aparición simultánea en distintos puntos del espacio escénico.

Este fenómeno podría definirse como un trabajo de *micro-espacialización*. En lugar de explotar el espacio de la sala de conciertos de una manera “clásica”—ya sea distribuyendo a los intérpretes en distintos puntos de la sala o recurriendo a un dispositivo electroacústico con altavoces—, Aperghis limita su exploración espacial al escenario, y en una relación frontal a la acción: con los músicos ubicados frente al público. Entendido así, la percepción y localización del sonido no depende exclusivamente del oído, sino también de la vista. Gracias a la visión binocular, el espectador es capaz de identificar el gesto corporal que origina el sonido y, en consecuencia, establecer una correlación entre la acción físico-instrumental y su fuente sonora. Aperghis explora ampliamente esta idea de repercusión o “reflejo” del gesto, tanto en su dimensión sonora como en su manifestación corporal dentro del espacio.

Para entender esto de manera palpable, analicemos el inicio de la pieza:

En el compás 3, el primer percusionista comienza la obra con un gesto que podríamos tildar de “gesto mudo”, es decir, un movimiento del brazo que no logra tener contacto con el instrumento. En este caso, la mano derecha se levanta abruptamente antes de comenzar un descenso lento en el compás siguiente, para luego tocar el tom en el primer tiempo del compás 6. Simultáneamente, el segundo percusionista ejecuta un gesto mudo análogo, con un movimiento ascendente seguido de un descenso.

Inmediatamente después, el tercer percusionista reitera el mismo gesto mudo ascendente antes de descender abruptamente en el compás 8, como si estuviera a punto de golpear el tom, para luego ejecutar otro gesto mudo descendente. Este movimiento, inicialmente simulado por el segundo percusionista, se refleja posteriormente en el tercero. Seguidamente, una especie de “rebote” aparece en el primer percusionista en el compás 8, y se reitera en el segundo en el compás 11 (Ejemplo n° 1).

Les guetteurs de sons

Georges Aperghis
1981

NOIR *) LUMIÈRE **) SEQUENCE I

Voix

Percussion 1

sur tom-tom
basse detendu

Main droite
Main gauche

Grosse Caisse

Gr. caisse
à pédale (sourde)

Voix

Percussion 2

sur tom-tom
basse detendu

Main droite
Main gauche

Grosse Caisse

Gr. caisse
à pédale (sourde)

Voix

Percussion 3

sur tom-tom
basse detendu

Main droite
Main gauche

Grosse Caisse

Gr. caisse
à pédale (sourde)

*) Entrée des musiciens dans le noir.
Du noir en plein feu en 20 sec.

**) Quand le plein feu est atteint, attendre 10 sec. supplémentaire.

avec le quatre doigts repliés.

avec le plat de la main
avec le bout des quatre doigts rassemblés

avec le majeur
avec le dos de la main

Voix

1

M.D.
M.G.

G.C.

Voix

2

M.D.
M.G.

G.C.

Voix

3

M.D.
M.G.

G.C.

avec le plat de la main
avec le bout des quatre doigts rassemblés

avec le majeur
avec le dos de la main

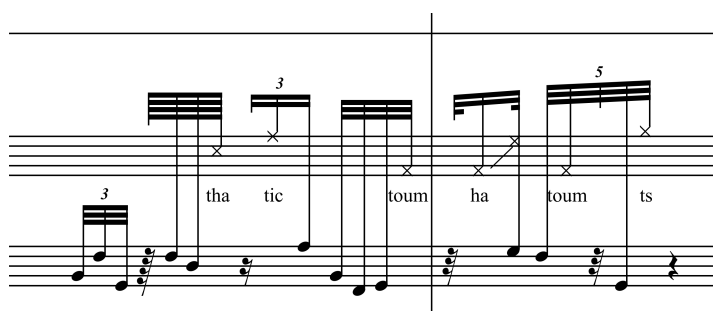
Ejemplo nro. 1: Les guetteurs de sons, p. 1

El objeto sonoro que percibimos parece provenir de un lugar específico, aunque su origen exacto nos resulta indeterminado, dado que el gesto instrumental no tiene correlación directamente con el resultado sonoro que escuchamos. Es importante señalar, además, que el sonido producido por el bombo, accionado mediante un pedal en una dinámica *pianissimo*, es generado por el pie, un gesto corporal cuya ejecución permanece invisible para el espectador.

En este contexto, se produce una disociación entre la percepción visual y auditiva de fenómeno escénico, dando lugar a lo que podríamos denominar una “trampa sensorial”: el evento sonoro es claramente perceptible, pero su causa, la fuente emisora, permanece oculta. Aunque la idea de espacialización o *micro-espacialización* planteada aquí, no constituye un aspecto fundamental en la concepción de esta obra por parte de Aperghis, consideramos que este fenómeno surge como resultado de un interés profundo en explorar la realidad perceptiva del espectador, tanto desde el punto de vista auditivo como visual.

Para mí, es muy importante que el público sea un “vigilante”. Cuando escribo, no pienso en un público pasivo. Me dirijo a personas que considero “inteligentes” y, por lo tanto, las hago trabajar. Me gusta hacerlas trabajar con la memoria, con elementos que reaparecen transformados; me gusta que el público se pierda y luego se reencuentre. No quiero un público que se enfrente a una música que busca ser conquistada, ni deseo conquistar al público; quiero dialogar con él.²⁹

Otro ejemplo de lo que podría conceptualizarse como un “rebote de un objeto en el espacio” se evidencia en el tratamiento de la voz. Aperghis recurre extensivamente al uso de onomatopeyas, no solo para conferirle un carácter estrictamente instrumental, sino también para producir un efecto de mimesis con el instrumento ejecutado (Ejemplo nro. 2).



Ejemplo nro. 2: *Les guetteurs de sons*, p. 26

29 Pour moi il est très important que le public soit le “guetteur”. Quand j’écris, je ne pense pas à un public passif. Je m’adresse à des gens que je considère “intelligents” et donc je les fais travailler. J’aime bien les faire travailler avec la mémoire, avec des choses qui reviennent transformées, j’aime bien que le public se perde et qu’il se retrouve. Je ne veux pas un public qui soit face à une musique qui désire être conquise et je n’ai pas envie de conquérir le public, j’ai envie de parler avec lui. Georges Aperghis, entrevista con Jeremías Iturra, París, el 31 noviembre del 2014.

Estas onomatopeyas se estructuran de dos formas distintas. En primer lugar, se presentan cuando la fuente sonora es claramente identificable, particularmente en pasajes solísticos (Ejemplo nro. 3).

Example 3 is a musical score for a solo voice part. It features a series of onomatopoeic syllables: 'tha', 'fischap', and 'nan'. The syllables are written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The rhythm is indicated by a 3/4 time signature. The syllables are grouped into measures, with 'tha' appearing in the first four measures, 'fischap' in the fifth and sixth, and 'nan' in the seventh. The syllables are written in a stylized, handwritten font.

Ejemplo nro. 3: *Les guetteurs de sons*, p. 5

La segunda forma consiste en la incorporación de las onomatopeyas dentro de una polifonía de gran complejidad, una suerte de “hipo vocal”, cuyo objetivo es modificar la percepción del oyente y del espectador (Ejemplo nro. 4).

Example 4 is a musical score for a complex polyphonic texture. It features three vocal parts, each with its own onomatopoeic syllables: 'ho', 'ha', and 'ha'. The syllables are written on three staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The rhythm is indicated by a 3/4 time signature. The syllables are grouped into measures, with 'ho' appearing in the first measure, 'ha' in the second, and 'ha' in the third. The syllables are written in a stylized, handwritten font. The score is marked with a tempo of 'quasi niente' and a metronome marking of 66. The score is divided into three systems, each with a vocal part and a piano accompaniment. The piano accompaniment is written on a grand staff with a treble and bass clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment features a series of chords and arpeggios that support the vocal parts.

Ejemplo nro. 4: *Les guetteurs de sons*, p. 10

Esta estrategia, que consiste en ofrecer solo fragmentos de información sobre la inteligibilidad del texto antes de su completa revelación, se plantea como una estrategia particularmente eficaz. En efecto, la memoria reconfigura los acontecimientos pasados, permitiendo su organización coherente en el presente.

Si retomamos la idea expuesta al inicio, según la cual, para Aperghis, la puesta en escena constituye el “objeto terminado”, el “espectáculo”, es decir, el resultado final,

entonces el tratamiento del texto debe situarse en una dimensión más compleja. En este sentido, el texto no se limitaría a ser un mero pretexto, pero tampoco operaría como un elemento plenamente signifiicante. Si solo fuera una suerte de “excusa”, su valor intrínseco en la construcción del objeto artístico sería secundario. Por el contrario, si desplegara toda su carga semántica, asumiría una función dramática y narrativa que conduciría a un discurso lineal.

Récitations

Les Récitations, un ciclo de catorce piezas para voz compuesto en 1978, representa sin duda una de las obras más emblemáticas del compositor. Estrenada en 1983 por Martine Viard, esta creación se presta a diversas lecturas e interpretaciones. A lo largo de estas catorce piezas, Aperghis construye un universo singular en el que voz y texto convergen para configurar diferentes situaciones, relatos fragmentarios y múltiples estados de una misma manifestación sonora y visual.

La idea central de las 14 *Récitations* es trabajar con sílabas y fonemas como si fueran notas o alturas. En lugar de utilizar únicamente alturas para crear melodías, trabajo con pequeños fragmentos de nuestro idioma. Este principio es comparable a la *Klangfarbenmelodie* en Anton Webern: una melodía construida a partir de colores, valores sonoros y toda su riqueza.

Aunque el material silábico proviene principalmente del francés, creo que las historias que pueden contarse en *Récitations* también son accesibles para quienes no hablan este idioma.³⁰

Cuando Aperghis afirma en esta citación que “las historias que pueden contarse” en la obra pueden ser comprensibles incluso para quienes no hablan francés, podemos interpretar en ello su voluntad de interrogar la funcionalidad del texto como medio de comunicación y, más aún, de cuestionar la naturaleza misma del lenguaje en su dimensión semántica y expresiva.

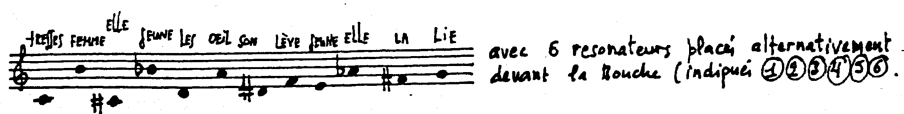
30 *L'idée de base pour les 14 Récitations est de travailler avec des syllabes et des phonèmes comme s'ils étaient des notes ou des hauteurs. Au lieu d'utiliser uniquement des hauteurs pour créer des mélodies, je travaille avec de simples fragments de notre langue. Ce principe est comparable à la Klangfarbenmelodie chez Anton Webern : une mélodie faite de couleurs, de valeurs des sons, avec toutes leurs richesses. Bien que le matériau syllabique dérive principalement du français, je crois que les histoires que l'on peut se raconter dans Récitations restent accessibles aux personnes qui ne parlent pas cette langue. Georges Aperghis, 14 Récitations, [en línea]: https://col-legno.com/pics_db/20270_aperghis_14recitations_booklet.pdf*

Relacionado con esto, ¿podríamos considerar que existe una intención de conferir al sonido en sí mismo una dimensión semántica concreta, transformándolo en un lenguaje capaz de expresar algo “objetivo”?

Aperghis sostiene que la música posee una suerte de detonante discursivo, una naturaleza intrínseca que define tanto la forma como la evolución del discurso, independientemente de otros elementos. Esta perspectiva contrasta, por ejemplo, con la tradición operística de los siglos XVII al XIX, donde la dimensión narrativa de la música estaba, en gran medida, subordinada al texto. Dentro de este marco, la organización del discurso musical—estructurada en recitativos o arias—se articula en función de la arquitectura del libreto.

Creo que todo dice algo, ya sea la pintura o la música. Pienso que la construcción musical es fundamental, es decir, cómo la música, de pronto, necesita o brinda la oportunidad de buscar cierto gesto o cierto texto para que se comprenda. Pero todo esto surge de la música. Es lo contrario de la ópera, si se quiere, donde necesariamente hay personajes y un texto que debe ser cantado.³¹

Si observamos la primera página de la *Récitation 1*, podemos constatar que Aperghis asigna una palabra a cada nota de la serie, lo que permite que las diferentes combinaciones de notas generen frases de mayor o menor complejidad, evocando así una cierta directividad semántica (Ejemplo nro. 5). Aunque podemos identificar algunas palabras con claridad como mujer, ella, joven, sus funciones dentro de la sintaxis global de la estructura permanecen indefinidas o ambiguas.



Ejemplo nro. 5: *Récitations* n°1

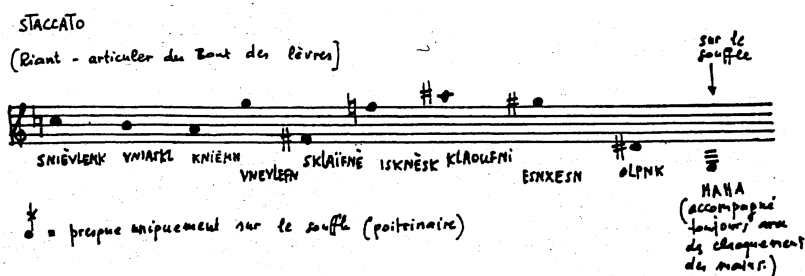
Encontramos la misma idea en la *Récitation 7*, a diferencia de las *Récitations 1* y 5, cada sonido se asocia a un lenguaje ficticio, conformando un conjunto de palabras

31 Je crois que tout dit des choses, que ce soit la peinture, que ce soit la musique. Je crois que la construction musicale est très importante. C'est-à-dire comment la musique, tout d'un coup, a besoin de, ou donne l'occasion de chercher tel geste ou de chercher tel texte que l'on comprenne. Mais tout cela vient de la musique. C'est le contraire de l'opéra [, si tu veux,] où il y a forcément des personnages et un texte à faire chanter. Georges Aperghis, *Conversation avec Georges Aperghis*, interviews de Pablo Galaz. (CNSMD de Paris, 2012).

pertenecientes a una suerte de lengua desconocida. Esta voluntad de “decir” sin desvelar plenamente el significado de lo expresado busca captar la atención, estimular la curiosidad y, al mismo tiempo, desorientar o guiar la percepción del oyente/espectador. Esta estrategia se encuentra profundamente arraigada en las piezas vocales de Aperghis y, más ampliamente, en sus obras más escénicas, siendo las *Récitations* un ejemplo paradigmático de dicha exploración (Ejemplos nros. 6 y 7).



Ejemplo nro. 6: *Récitation 1*

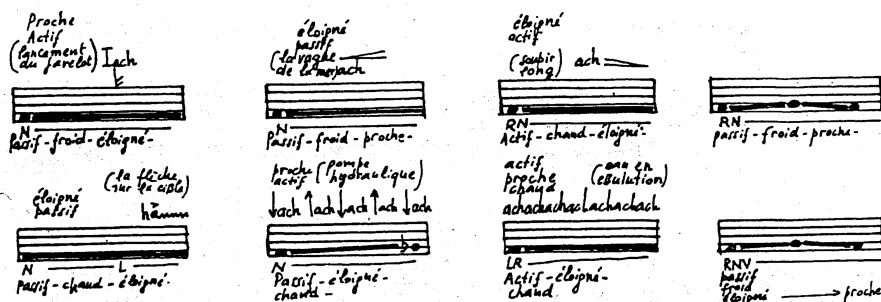


Ejemplo nro. 7: *Récitation 7*

Hemos analizado previamente el concepto de “polifonía de varios elementos” en relación con la independencia e identidad individual de cada componente dentro de la obra. Al reconsiderar esta noción de polifonía, observamos que la disociación y diferenciación de los elementos se manifiestan a nivel estructural en varias piezas de esta obra, en particular en las *Récitations* 4, 5, 6 y 7.

En la *Récitation 4*, el material sonoro fundamental se estructura en torno a dos gestos: por un lado, una especie de nota pedal, interrumpida por un segundo gesto que se compone de diversos ruidos vocales, tales como respiraciones, gritos, onomatopeyas, entre otros. Según Aperghis, el propósito de esta construcción es enriquecer la nota escrita en el pentagrama mediante las indicaciones situadas debajo de él, lo que permite ampliar considerablemente el espectro sonoro de la pieza (Ejemplo nro. 8).

REQUIEM EN COULEURS (dans l'intimité)

Ejemplo nro. 8: *Récitation 4*, p. 1

Estas indicaciones, lejos de ser meramente anecdóticas, suscitan una reflexión profunda sobre la *puesta en escena del sonido*. Cuando Aperghis solicita al intérprete que ejecute la nota con la consonante de manera “alejada”, transitando de lo “pasivo” a lo “activo”, se plantea, en nuestra opinión, una intención interpretativa semi-objetiva. La ausencia de dinámicas, ritmos y frecuencias definidas —considerando estos elementos como códigos musicales objetivos para un músico habituado a leer partituras— genera una suerte de drama entre lo que podríamos denominar una *dimensión metafórica* y una *dimensión concreta* de los códigos escritos en la interpretación. Este conflicto se articula, en esta obra en particular, a través de la representación de lo que podría denominarse *personajes sonoros*: la intención de caracterizar uno o varios sonidos mediante códigos lingüísticos que, inicialmente, no pertenecen al repertorio musical, pero que, no obstante, siguen indicando una voluntad musical.

Analizado desde esta perspectiva, nos encontramos ante la presencia de dos personajes: el primero, la nota —el pedal— que asume el papel de una entidad “pasiva”, constante y presente a lo largo de toda la pieza como un fondo sonoro; y el segundo, los ruidos vocales y las onomatopeyas, que desempeñan una función contrastante, con breves pero significativas apariciones y una gran carga expresiva.

En el presente escrito, hemos esbozado con anterioridad la noción de la *obra abierta* y la perspectiva de Aperghis al respecto. La apertura formal —entendida como la libertad en la dinámica, la duración, la articulación y la altura de la nota, dejada a la elección del intérprete— no se presenta aquí como un fin en sí mismo, sino como el resultado de un proceso de “puesta en escena del sonido”. Encontramos la misma idea en la *Récitation 3* (Ejemplo nro. 9):

1	ton de commandement	se moquer	très élégant - mandarin	c l o w n	amoureux - sensuel	clame - expressivité	en cachette	hydrérique
2	se moquer	très élégant - mandarin	c l o w n	amoureux - sensuel	clame - expressivité	en cachette	hydrérique	ton de commandement
3	très élégant - mandarin	c l o w n	amoureux - sensuel	clame - expressivité	en cachette	hydrérique	ton de commandement	se moquer
4	c l o w n	amoureux - sensuel	clame - expressivité	en cachette	hydrérique	ton de commandement	se moquer	très élégant - mandarin
5	amoureux - sensuel	clame - expressivité	en cachette	hydrérique	ton de commandement	se moquer	très élégant - mandarin	c l o w n
6	clame - expressivité	en cachette	hydrérique	ton de commandement	se moquer	très élégant - mandarin	c l o w n	amoureux - sensuel
7	en cachette	hydrérique	ton de commandement	se moquer	très élégant - mandarin	c l o w n	amoureux - sensuel	clame - expressivité
8	hydrérique	ton de commandement	se moquer	très élégant - mandarin	c l o w n	amoureux - sensuel	clame - expressivité	en cachette

(du)

1 UN UN-LESS UNLESSOIR UNLOI-RIS UNLIRISSOR DE JUM UNIGRIS UNILIRILLE UNUSOIR-LES PA-LIS
 2 UN-NI-RIPEA UNH COCHIGNET UN-NI-RISE I-RIPEFA-LIS I-RI-DESTAT I-PIE-IATISE IRIPLUSSANCE I-RI-PALIS
 3 SAINT AMBROS I-RI-SSE JA-I-NANT JU-N-A LISSANT JU I MIRIBES JU-I-N RI-BECARDS JU ILISSANT JU IN BESES PAR SUCROIT
 4 JU-INSTANT GAGNEZ GOMMABERCES JUIN LITICOIX LE CROI PAR LE COMTE D'HAU AUBORD LEONCE D'HAU LE FID-DOR
 5 DACHE IRENAUD-RIJIS DRIS-AU BORD DRIS AU BORD NUISSEN-TAU DAIZELONDE SHANDAMERS RECHOUKIS PALICONS AMBOUR
 6 SON ALMOUCROITE INTERROMPENT UN JOIR AI-TENDUSOIR OURE POUVER ENFERMIPAS TALDORIAN-LES SAN
 7 PAU'UN SOIR SOIR DE JOUR PERCES JUIBERCE PAR LES PARUSGHI FLOSI AT ENDORS DAULSIR SOIR LE
 8 SOIR IS PAL RUTAPUSCHI SANCOUGHEN DELINE ONY ONLESS JUM LAIRE-OND RECEVOIR DUIN

En *Récitation 8*, Aperghis propone dos lecturas posibles de la partitura: la primera, de manera vertical, interpretando cada uno de los tres ejemplos de forma secuencial; y la segunda, de manera horizontal, siguiendo la convención de una partitura clásica, de izquierda a derecha, línea por línea (Ejemplo nº10).

Deux impossibilités de lecture de cette sequence.
 1) Verticalement (lire chacun des trois ensembles) (c'est après l'écriture)
 2) Horizontalement (lire l'ensemble des trois ensembles) (c'est avant l'écriture)
 en commençant par le haut vers le Bas, P.E.K.

RECITATION 8

La deuxième partie de l'œuvre est horizontale.

PER: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000. 1001. 1002. 1003. 1004. 1005. 1006. 1007. 1008. 1009. 1010. 1011. 1012. 1013. 1014. 1015. 1016. 1017. 1018. 1019. 1020. 1021. 1022. 1023. 1024. 1025. 1026. 1027. 1028. 1029. 1030. 1031. 1032. 1033. 1034. 1035. 1036. 1037. 1038. 1039. 1040. 1041. 1042. 1043. 1044. 1045. 1046. 1047. 1048. 1049. 1050. 1051. 1052. 1053. 1054. 1055. 1056. 1057. 1058. 1059. 1060. 1061. 1062. 1063. 1064. 1065. 1066. 1067. 1068. 1069. 1070. 1071. 1072. 1073. 1074. 1075. 1076. 1077. 1078. 1079. 1080. 1081. 1082. 1083. 1084. 1085. 1086. 1087. 1088. 1089. 1090. 1091. 1092. 1093. 1094. 1095. 1096. 1097. 1098. 1099. 1100. 1101. 1102. 1103. 1104. 1105. 1106. 1107. 1108. 1109. 1110. 1111. 1112. 1113. 1114. 1115. 1116. 1117. 1118. 1119. 1120. 1121. 1122. 1123. 1124. 1125. 1126. 1127. 1128. 1129. 1130. 1131. 1132. 1133. 1134. 1135. 1136. 1137. 1138. 1139. 1140. 1141. 1142. 1143. 1144. 1145. 1146. 1147. 1148. 1149. 1150. 1151. 1152. 1153. 1154. 1155. 1156. 1157. 1158. 1159. 1160. 1161. 1162. 1163. 1164. 1165. 1166. 1167. 1168. 1169. 1170. 1171. 1172. 1173. 1174. 1175. 1176. 1177. 1178. 1179. 1180. 1181. 1182. 1183. 1184. 1185. 1186. 1187. 1188. 1189. 1190. 1191. 1192. 1193. 1194. 1195. 1196. 1197. 1198. 1199. 1200. 1201. 1202. 1203. 1204. 1205. 1206. 1207. 1208. 1209. 1210. 1211. 1212. 1213. 1214. 1215. 1216. 1217. 1218. 1219. 1220. 1221. 1222. 1223. 1224. 1225. 1226. 1227. 1228. 1229. 1230. 1231. 1232. 1233. 1234. 1235. 1236. 1237. 1238. 1239. 1240. 1241. 1242. 1243. 1244. 1245. 1246. 1247. 1248. 1249. 1250. 1251. 1252. 1253. 1254. 1255. 1256. 1257. 1258. 1259. 1260. 1261. 1262. 1263. 1264. 1265. 1266. 1267. 1268. 1269. 1270. 1271. 1272. 1273. 1274. 1275. 1276. 1277. 1278. 1279. 1280. 1281. 1282. 1283. 1284. 1285. 1286. 1287. 1288. 1289. 1290. 1291. 1292. 1293. 1294. 1295. 1296. 1297. 1298. 1299. 1300. 1301. 1302. 1303. 1304. 1305. 1306. 1307. 1308. 1309. 1310. 1311. 1312. 1313. 1314. 1315. 1316. 1317. 1318. 1319. 1320. 1321. 1322. 1323. 1324. 1325. 1326. 1327. 1328. 1329. 1330. 1331. 1332. 1333. 1334. 1335. 1336. 1337. 1338. 1339. 1340. 1341. 1342. 1343. 1344. 1345. 1346. 1347. 1348. 1349. 1350. 1351. 1352. 1353. 1354. 1355. 1356. 1357. 1358. 1359. 1360. 1361. 1362. 1363. 1364. 1365. 1366. 1367. 1368. 1369. 1370. 1371. 1372. 1373. 1374. 1375. 1376. 1377. 1378. 1379. 1380. 1381. 1382. 1383. 1384. 1385. 1386. 1387. 1388. 1389. 1390. 1391. 1392. 1393. 1394. 1395. 1396. 1397. 1398. 1399. 1400. 1401. 1402. 1403. 1404. 1405. 1406. 1407. 1408. 1409. 1410. 1411. 1412. 1413. 1414. 1415. 1416. 1417. 1418. 1419. 1420. 1421. 1422. 1423. 1424. 1425. 1426. 1427. 1428. 1429. 1430. 1431. 1432. 1433. 1434. 1435. 1436. 1437. 1438. 1439. 1440. 1441. 1442. 1443. 1444. 1445. 1446. 1447. 1448. 1449. 1450. 1451. 1452. 1453. 1454. 1455. 1456. 1457. 1458. 1459. 1460. 1461. 1462. 1463. 1464. 1465. 1466. 1467. 1468. 1469. 1470. 1471. 1472. 1473. 1474. 1475. 1476. 1477. 1478. 1479. 1480. 1481. 1482. 1483. 1484. 1485. 1486. 1487. 1488. 1489. 1490. 1491. 1492. 1493. 1494. 1495. 1496. 1497. 1498. 1499. 1500. 1501. 1502. 1503. 1504. 1505. 1506. 1507. 1508. 1509. 1510. 1511. 1512. 1513. 1514. 1515. 1516. 1517. 1518. 1519. 1520. 1521. 1522. 1523. 1524. 1525. 1526. 1527. 1528. 1529. 1530. 1531. 1532. 1533. 1534. 1535. 1536. 1537. 1538. 1539. 1540. 1541. 1542. 1543. 1544. 1545. 1546. 1547. 1548. 1549. 1550. 1551. 1552. 1553. 1554. 1555. 1556. 1557. 1558. 1559. 1560. 1561. 1562. 1563. 1564. 1565. 1566. 1567. 1568. 1569. 1570. 1571. 1572. 1573. 1574. 1575. 1576. 1577. 1578. 1579. 1580. 1581. 1582. 1583. 1584. 1585. 1586. 1587. 1588. 1589. 1590. 1591. 1592. 1593. 1594. 1595. 1596. 1597. 1598. 1599. 1600. 1601. 1602. 1603. 1604. 1605. 1606. 1607. 1608. 1609. 1610. 1611. 1612. 1613. 1614. 1615. 1616. 1617. 1618. 1619. 1620. 1621. 1622. 1623. 1624. 1625. 1626. 1627. 1628. 1629. 1630. 1631. 1632. 1633. 1634. 1635. 1636. 1637. 1638. 1639. 1640. 1641. 1642. 1643. 1644. 1645. 1646. 1647. 1648. 1649. 1650. 1651. 1652. 1653. 1654. 1655. 1656. 1657. 1658. 1659. 1660. 1661. 1662. 1663. 1664. 1665. 1666. 1667. 1668. 1669. 1670. 1671. 1672. 1673. 1674. 1675. 1676. 1677. 1678. 1679. 1680. 1681. 1682. 1683. 1684. 1685. 1686. 1687. 1688. 1689. 1690. 1691. 1692. 1693. 1694. 1695. 1696. 1697. 1698. 1699. 1700. 1701. 1702. 1703. 1704. 1705. 1706. 1707. 1708. 1709. 1710. 1711. 1712. 1713. 1714. 1715. 1716. 1717. 1718. 1719. 1720. 1721. 1722. 1723. 1724. 1725. 1726. 1727. 1728. 1729. 1730. 1731. 1732. 1733. 1734. 1735. 1736. 1737. 1738. 1739. 1740. 1741. 1742. 1743. 1744. 1745. 1746. 1747. 1748. 1749. 1750. 1751. 1752. 1753. 1754. 1755. 1756. 1757. 1758. 1759. 1760. 1761. 1762. 1763. 1764. 1765. 1766. 1767. 1768. 1769. 1770. 1771. 1772. 1773. 1774. 1775. 1776. 1777. 1778. 1779. 1780. 1781. 1782. 1783. 1784. 1785. 1786. 1787. 1788. 1789. 1790. 1791. 1792. 1793. 1794. 1795. 1796. 1797. 1798. 1799. 1800. 1801. 1802. 1803. 1804. 1805. 1806. 1807. 1808. 1809. 1810. 1811. 1812. 1813. 1814. 1815. 1816. 1817. 1818. 1819. 1820. 1821. 1822. 1823. 1824. 1825. 1826. 1827. 1828. 1829. 1830. 1831. 1832. 1833. 1834. 1835. 1836. 1837. 1838. 1839. 1840. 1841. 1842. 1843. 1844. 1845. 1846. 1847. 1848. 1849. 1850. 1851. 1852. 1853. 1854. 1855. 1856. 1857. 1858. 1859. 1860. 1861. 1862. 1863. 1864. 1865. 1866. 1867. 1868. 1869. 1870. 1871. 1872. 1873. 1874. 1875. 1876. 1877. 1878. 1879. 1880. 1881. 1882. 1883. 1884. 1885. 1886. 1887. 1888. 1889. 1890. 1891. 1892. 1893. 1894. 1895. 1896. 1897. 1898. 1899. 1900. 1901. 1902. 1903. 1904. 1905. 1906. 1907. 1908. 1909. 1910. 1911. 1912. 1913. 1914. 1915. 1916. 1917. 1918. 1919. 1920. 1921. 1922. 1923. 1924. 1925. 1926. 1927. 1928. 1929. 1930. 1931. 1932. 1933. 1934. 1935. 1936. 1937. 1938. 1939. 1940. 1941. 1942. 1943. 1944. 1945. 1946. 1947. 1948. 1949. 1950. 1951. 1952. 1953. 1954. 1955. 1956. 1957. 1958. 1959. 1960. 1961. 1962. 1963. 1964. 1965. 1966. 1967. 1968. 1969. 1970. 1971. 1972. 1973. 1974. 1975. 1976. 1977. 1978. 1979. 1980. 1981. 1982. 1983. 1984. 1985. 1986. 1987. 1988. 1989. 1990. 1991. 1992. 1993. 1994. 1995. 1996. 1997. 1998. 1999. 2000. 2001. 2002. 2003. 2004. 2005. 2006. 2007. 2008. 2009. 2010. 2011. 2012. 2013. 2014. 2015. 2016. 2017. 2018. 2019. 2020. 2021. 2022. 2023. 2024. 2025. 2026. 2027. 2028. 2029. 2030. 2031. 2032. 2033. 2034. 2035. 2036. 2037. 2038. 2039. 2040. 2041. 2042. 2043. 2044. 2045. 2046. 2047. 2048. 2049. 2050. 2051. 2052. 2053. 2054. 2055. 2056. 2057. 2058. 2059. 2060. 2061. 2062. 2063. 2064. 2065. 2066. 2067. 2068. 2069. 2070. 2071. 2072. 2073. 2074. 2075. 2076. 2077. 2078. 2079. 2080. 2081. 2082. 2083. 2084. 2085. 2086. 2087. 2088. 2089. 2090. 2091. 2092. 2093. 2094. 2095. 2096. 2097. 2098. 2099. 2100. 2101. 2102. 2103. 2104. 2105. 2106. 2107. 2108. 2109. 2110. 2111. 2112. 2113. 2114. 2115. 2116. 2117. 2118. 2119. 2120. 2121. 2122. 2123. 2124. 2125. 2126. 2127. 2128. 2129. 2130. 2131. 2132. 2133. 2134. 2135. 2136. 2137. 2138. 2139. 2140. 2141. 2142. 2143. 2144. 2145. 2146. 2147. 2148. 2149. 2150. 2151. 2152. 2153. 2154. 2155. 2156. 2157. 2158. 2159. 2160. 2161. 2162. 2163. 2164. 2165. 2166. 2167. 2168. 2169. 2170. 2171. 2172. 2173. 2174. 2175. 2176. 2177. 2178. 2179. 2180. 2181. 2182. 2183. 2184. 2185. 2186. 2187. 2188. 2189. 2190. 2191. 2192. 2193. 2194. 2195. 2196. 2197. 2198. 2199. 2200. 2201. 2202. 2203. 2204. 2205. 2206. 2207. 2208. 2209. 22

claridad y, para escribir, me resultaba mucho más sencillo. Es una pieza en la que busqué la simplicidad; traté de eliminar todo lo que pudiera ser “bonito” o “interesante” [...] Inevitablemente, en el gráfico se ve claramente cómo se distribuye la energía. Si hubiera estado escrito en un pentagrama normal, no lo habríamos percibido.³²

Conclusión

A lo largo de este trabajo se ha destacado la problemática del papel del ejecutante en la obra de Aperghis y la posible dualidad de dicha función, que lleva al intérprete a asumir simultáneamente los papeles de “compositor” y/o (re)creador del objeto artístico. Esta reflexión ha permitido identificar algunos conceptos clave, como el de apertura formal en la música de Aperghis, y el de “conciencia del cuerpo” como medio expresivo, a través del cual el compositor busca multiplicar y aumentar la tensión para favorecer la expresividad de su música. En este sentido, estas dos ideas (la noción de apertura formal y la idea de una “conciencia del cuerpo”) se presentan como absolutamente complementarias.

Aperghis viaja musicalmente a lo largo de un camino ambiguo, situado caprichosamente en algún punto intermedio, en el umbral que separa lo evidente de lo oculto, lo claro de lo oscuro, la tormenta de la calma. Este umbral, sin embargo, es también una construcción, realizada con materiales precisos, pensados para que la forma permanezca inclasificable, misteriosa y cargada de eventos sorprendidos.

El compositor aquí estudiado es plenamente consciente del poder y las posibilidades de su escritura, de la importancia de la puesta en escena y de la expresividad del cuerpo. Cuando compone una obra sin definirla explícitamente, es porque, a través de la escritura misma y del gesto que esta implica, instaura una dinámica mucho más expresiva e imprevisible: una dinámica del cuerpo. En cambio, cuando proporciona indicaciones precisas de interpretación (como aquellas relativas a las respiraciones rítmicas, por ejemplo), es porque comprende plenamente las implicaciones fisiológicas de estas instrucciones para el intérprete.

32 *Je ne peux pas imaginer ces pièces [Récitations 8, 9, 10, 11 et 12] horizontalement. Cela a été quelque chose de très spontané, ça n'a pas été calculé. Je voyais ça toujours vertical. Mais aussi pour l'entendre, parce que la progression est beaucoup plus visible et, pour écrire, cela était beaucoup plus simple pour moi. C'est une pièce dans laquelle j'ai cherché la simplicité; j'ai essayé d'enlever tout ce qui pourrait être "joli" ou "intéressant" Forcément, on voit bien dans le graphique comme l'énergie est distribuée. Si cela avait été écrit dans une portée normale, nous ne l'aurions pas vu.* Georges Aperghis, entrevista con Jeremías Iturra, París, 31 noviembre del 2014.

Así, cuando afirma que “la música que intento inventar no viene de lo alto...”,³³ o cuando dice que “eso significa que la música no viene del cielo, sino de quien la toca...”,³⁴ ese “cielo” al que hace referencia Aperghis no es más que una metáfora de la razón. Este “alto del cuerpo”, la parte más cercana al cielo, contrasta con el otro cuerpo: aquel que surge desde abajo, del aliento inherente e irracional, que proviene de las vísceras. O cuando afirma que “eso significa que la música no viene del cielo, viene de quien la toca...”³⁵

Es a este cuerpo al que Aperghis dirige su atención. A través de la escritura y del gesto musical, el compositor orienta al intérprete hacia un estado de catarsis. Sin embargo, esta catarsis no podría alcanzar la intensidad de una tormenta sin tener en cuenta la dimensión teatral tanto de la escritura como del gesto. Es mediante esta convergencia que Aperghis puede tomar plena conciencia de las capacidades expresivas del cuerpo, las cuales permiten la realización plena de la pieza en sí misma.

La convergencia entre música y teatro en la obra de Aperghis constituye un enfoque personal, alejado de las escuelas o corrientes estéticas rígidas. Este enfoque es original en la medida en que gran parte de su trabajo se fundamenta en la idea de desestructurar el relato, con el fin de evitar cualquier dimensión lineal que permita una comprensión excesivamente fácil de la forma y la estructura de la obra. Se trata de otro tipo de “conciencia” que Aperghis aplica respecto a la percepción del discurso de la pieza desde la perspectiva de quien escucha y observa.

Otra originalidad de su obra está relacionada con el material. Aperghis adopta una actitud particularmente activa frente al material, lo que le permite trabajar casi como un artista plástico. Todo puede convertirse en una parte fundamental de la obra. El material no tiene un valor intrínseco; lo que realmente importa para Aperghis es la relación con el material en el momento de decidir su uso. Esto nos remite a la idea de “reservorio” que él emplea para construir un nuevo objeto o para encontrar la solución a posibles enigmas dentro de una pieza. Cuando Aperghis afirma que el texto contiene intrínsecamente la música, demuestra un estado de conciencia de las posibilidades expresivas de este material como un elemento fundamental del objeto artístico. Este estado de conciencia constituye una relectura de la naturaleza y las posibilidades del material, lo que da lugar a una utilización completamente original del mismo.

33 Philippe Albèra, “Entretien avec Georges Aperghis”, *Musique en Création* (Ginebra: ediciones Contrechamps, 1989), 97.

34 Albèra, *Entretien avec Georges Aperghis*, 97.

35 Georges Aperghis, entrevista con Jeremías Iturra, París, el 31 noviembre del 2014.

La obra de Aperghis es, ante todo, un modelo artístico profundamente personal. Lo que el compositor denomina “la ópera de hoy” se fundamenta en la interacción de los nuevos materiales que ha ido incorporando progresivamente a su trabajo, tales como la electrónica y la imagen en video. Esta integración de nuevos materiales no es un elemento ajeno o periférico, sino que es absolutamente complementaria y necesaria para la propia obra, ya que emana directamente del cuerpo humano. Aperghis limita de manera radical los recursos técnicos y humanos; como hemos observado, su concepto de “teatralidad” se traduce en un “dispositivo que se pone en marcha y que debe contar toda la historia”. Esta ópera de hoy se caracteriza por contar con un número reducido de músicos en el escenario, y no en la fosa; además, implica una revisión de la funcionalidad del decorado, del texto (considerado como un elemento no narrativo), del espacio, y de todos los elementos sonoro-visuales (electrónicos y acústicos) que conforman la obra. En este sentido, esta “ópera de hoy” constituye un nuevo cuerpo, con una morfología completamente inédita: un cuerpo que nace de sí mismo, que no posee principio ni fin; es un “cuerpo sin órganos”.

Cuando le hayan hecho un cuerpo sin órganos, lo habrán liberado de todos sus automatismos y devuelto a su verdadera libertad. Entonces le volverán a enseñar a bailar al revés, como en el delirio de los bailes *musette*, y ese revés será su verdadero lugar.³⁶

Bibliografía

- Albèra, Philippe. “Entretien avec Georges Aperghis”. En *Musique en Création*, 97. Ginebra: Contrechamps, 1989.
- Aperghis, Georges et Antoine Gindt, “Quand la musique s’empare de la scène”, in *Theaterschrift 9. Théâtre et musique* (1995): 120-141.
- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, coll. “Folio Essais”, 1938.
- . *Œuvres complètes XIII*. Paris: Gallimard, 1946.
- . *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964.
- Barthes, Roland. “Le théâtre de Baudelaire”, in *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

³⁶ Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes alors vous l’aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l’envers comme dans le délire des bals *musette* et cet envers sera son véritable endroit. Antonin Artaud, *Œuvres complètes XIII*, Ed. (Paris: Gallimard, 1946), 104.

- Contri, Fabrice. "Le jeu des mots : ubiquité de la parole dans la tradition carnatique (Inde du Sud)", in *Dire/Chanter: passages*. Saint-Étienne: PSE, 2014.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, coll. "Critique", 1980.
- Donin, Nicolas y Jean-François Trubert. "Georges Aperghis – Noyaux, matrices, oignons (...et corbeille)". *Genesis* 31 (2010): 665-76. DOI: <https://doi.org/10.4000/genesis.363>.
- Eco, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris: Éditions du Seuil, 1965.
- Gindt, Antonine. *Georges Aperghis, le corps musical*. Paris: Actes Sud, 1985.
- Hahn, Patrick. "Etoffe - reste - étoffe. De l'utilisation artistique de restes dans un spectacle musical de Georges Aperghis". Tesis de maestría, Universität zu Köln, 2008. (Traducción del alemán por Aurélie Ducol). <https://www.aperghis.com/text--studies.html>.
- Hernández, Esther. *Qué es la variación lingüística y por qué puede interesar su estudio desde distintas perspectivas*. México: El Colegio de México, 2012.
- Jeudi, Henri-Pierre. *Le corps comme objet d'art*. Paris: Masson & Armand Colin Éditeurs, 1998.
- Menacho, Luis. "A través del nudo. Material, sonido, gestos y notación en la creación musical", en *Revista Argentina de Musicología* 24 nro. 2 (2023): 148-182.
- Rothstein, Evan Jon. "Le théâtre musical d'Aperghis: un sommaire provisoire". En *Musique et dramaturgie: esthétique de la représentation au XXe siècle*, dirigido por Laurent Feneyrou, 465-486. Paris: Publications de la Sorbonne, 2003.
- Villegas, Juan. "De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria". *Gestos* 21 (Abril 1996): 7-15.

Entrevistas

- <http://brahms.ircam.fr/georges-aperghis> (último acceso: 29/03/2025).
- http://www.musiqueaction.com/Musique_Action_2010/George_Aperghis_2.html (último acceso: 29/03/2025).
- http://musicologica.fial.ucl.ac.be/Anal_mus/class_2_variations/variation.htm (último acceso: 29/03/2025).
- <http://www.aperghis.com/notices/guetteurs.html> (último acceso: 29/03/2025).
- <http://www.aperghis.com/selfservice.html> (último acceso: 29/03/2025).
- <http://www.nytimes.com/2012/05/28/arts/music/georges-aperghis-compositions-at-miller-theater.html> (último acceso: 29/03/2025).

<http://carnets2psycho.net/theorie/histoire15.html> (último acceso: 29/03/2025).
http://www.col-legno.com/pics_db/20270_aperghis_14recitations_booklet.pdf
(último acceso: 29/03/2025).

Inducción creativa en la música: evaluación sistemática de técnicas de creación musical en improvisaciones colaborativas

Ryan Lynus Revoredo Chocano

Investigador independiente

ryanlynus@gmail.com

Resumen

Este estudio evalúa la inducción de Técnicas de Creación Musical (TCM) en grupos de improvisación y creación colectiva, mediante la identificación de rasgos en las producciones registradas en audio y en los procesos de su elaboración. Las TCM son estrategias que aplican principios de optimización estructural, temporal y de equilibrio perceptivo para coordinar a los músicos en situaciones de improvisación o colaboración, favoreciendo el arreglo colectivo a partir de recursos individuales. Entre 2006 y 2018, las TCM se implementaron en talleres y presentaciones públicas con 400 participantes —desde aficionados hasta profesionales— en entornos urbanos y comunitarios. Como resultado se produjeron 1.142 creaciones grabadas, clasificadas y analizadas según su coherencia estructural. Para evaluar la producción creativa se incorporan criterios provenientes de la creatividad computacional, entre ellos el procedimiento SPECS, la evaluación lingüística y otros enfoques relativos al análisis creativo. Los hallazgos confirman que las TCM fomentan una improvisación estructurada, permitiendo a músicos novatos y experimentados crear en el momento piezas musicales consistentes. Este análisis aporta evidencias empíricas sobre las estructuras optimizadas propuestas teóricamente y su impacto en la creatividad musical grupal mediante tácticas cooperativas.

Palabras clave: creatividad musical, coordinación, estructura, creación colectiva, improvisación generativa



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Creative Induction in Music: Systematic Evaluation of Musical Creation Techniques in Collaborative Improvisations

Abstract

This study evaluates the application of Musical Creation Techniques (TCM) in groups of musicians engaged in improvisation and collaboration by analyzing the musical works recorded in audio and the processes involved in their production. The TCM constitutes a set of strategies that apply concepts of structural optimization to facilitate collective musical arrangement and the coordination of individual resources. Between 2006 and 2018, the TCM were implemented in workshops and public performances involving four hundred participants, ranging from amateurs to professionals, in both urban and community contexts. As empirical evidence, one thousand one hundred and forty-two musical creations were produced and recorded, which were subsequently classified and analyzed according to their degree of structural coherence. The present evaluation of creative production is based on criteria drawn from disciplines such as computational creativity, incorporating the SPECS procedure, linguistic assessment, and other approaches oriented towards the analysis of creative systems. The findings confirm that the TCM fosters musical creation in accordance with both popular and academic standards, enabling groups to spontaneously produce musically engaging pieces. This analysis reinforces the theoretical framework of structural optimization in music creation, while inviting further conversation about creativity.

Keywords: musical creativity, coordination, structure, collective creation, generative improvisation

Introducción

La improvisación musical ha sido un tema de investigación en los campos de la ciencia cognitiva, en la musicología y, recientemente, en la inteligencia artificial. Se reconoce como un proceso creativo complejo que implica eficiencia, fluidez, flexibilidad, expresividad, inventiva, coherencia y cambios cognitivos basados en memoria experiencial acumulada.¹ La improvisación sirve como puente entre la composición y la interpretación, requiriendo que los músicos equilibren las estructuras aprendidas con la creatividad emergente.²

La investigación ha demostrado que incluso en la improvisación libre, los oyentes perciben una coherencia estructural, a menudo identificando puntos de segmentación comunes independientemente de las etiquetas contextuales.³ Esto sugiere que la

1 Jeff Pressing, "Improvisation: Methods and Models", en *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, ed. John A. Sloboda (Oxford: Clarendon, 1988), 166.

2 R. Keith Sawyer, *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration* (Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2003), 12.

3 Arthur Faraco, "Perception of Structure in Collective Free Improvisation and Its Context Dependency:

improvisación, aunque espontánea, se adhiere a principios cognitivos y perceptuales que guían la expectativa musical.⁴

Más allá de la cognición humana, el auge de la creatividad computacional ha introducido nuevas metodologías para evaluar los sistemas de generación de música. En las últimas décadas se han desarrollado marcos para evaluar la creatividad en la música generada por computadora.⁵ Además, la programación en vivo y la composición algorítmica han ampliado la comprensión de los sistemas de música generativa en tiempo real, lo que demuestra que son compatibles con la improvisación humana.⁶

El presente estudio examina la aplicación de las Técnicas de Creación Musical (TCM) y su capacidad para sostener la creación colectiva estructurada, de acuerdo con los parámetros de la música popular y académica afines a los participantes. Las TCM integran principios de optimización perceptiva en las estrategias de coordinación aplicadas durante la improvisación y la colaboración, con el propósito de favorecer la creación musical espontánea en diversos grupos de músicos, replicando los procesos de optimización estructural presentes en la música popular y académica.

La optimización perceptiva, concepto teórico propuesto en *Física de la Música*,⁷ sostiene que las expresiones musicales más difundidas, desde ritmos folclóricos hasta composiciones académicas, muestran una notable diversidad estructural; disponiendo de pocas referencias en la optimización se multiplican las semejanzas perceptivas que favorecen la diversidad estructural. Esto muestra que el interés al escuchar depende del arreglo óptimo de los sonidos para generar diversidad estructural, y no de complejidad o exceso de información sonora.

En las TCM también se introducen los conceptos de tiempo perceptivo y equilibrio perceptivo, que se refieren, respectivamente, a la conducción temporal de las secciones y a la normalización de la complejidad estructural. Estos conceptos han

An Exploratory Analysis", *Empirical Musicology Review* 18 (2024): 78.

4 David Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006), 2-3.

5 Anna Jordanous, "A Standardized Procedure for Evaluating Creative Systems: Computational Creativity and Its Evaluation in Music", *Cognitive Computation* 4, no. 3 (2012): 246; Arne Eigenfeldt, Adam Burnett y Philippe Pasquier, "Evaluating Musical Metacreation in a Live Performance Context," en *Proceedings of the International Conference on Computational Creativity*, ed. por Mary Lou Maher, Kristian Hammond, Alison Pease, Rafael Pérez y Pérez, Dan Ventura and Geraint Wiggins (Dublin, Ireland, 2012), 140; Alison Pease, Daniel Winterstein y Simon Colton, "Evaluating Machine Creativity", en *Proceedings of the ICCBR 2001 Workshop on Creative Systems: Approaches to Creativity in Artificial Intelligence and Cognitive Science*, ed. por C. Bento and A. Cardoso (Washington, DC: Naval Research Laboratory, 2001), 1.

6 Andrew R. Brown y Andrew Sorensen, "Interacting with Generative Music through Live Coding", *Contemporary Music Review* 28, no. 1(2008): 27.

7 Ryan Revoredo, *Física de la música* (Lima, Perú: trabajo independiente, 2006), 39-40.

sido fundamentales en la conformación de las TCM, y su correlación se encuentra desarrollada en la propuesta teórica.

La presente investigación examina la inducción de la creatividad musical mediante las TCM en grupos formados con músicos desde 2006 hasta 2018, principalmente en Caracas, Venezuela. La inducción de las TCM se realizó en talleres localizados en varios espacios de práctica musical, algunos de larga duración y otros de corta duración, y también en socializaciones de creatividad musical al público. Las TCM están enfocadas en lograr nuevas creaciones musicales, estructuradas en el momento en la improvisación o la colaboración, con recursos comunes a la interpretación instrumental o el canto de los participantes, condicionados a no repetir propuestas rítmicas, melódicas o armónicas de creaciones anteriores ni las de otros referentes, sin esquemas preconcebidos como en el jazz, blues o estilos regionales. En esta metodología, los participantes inicialmente aportan sus propias propuestas musicales dentro de parámetros de compás y escala o modo musical acordados, y las coordinan para estructurarlas en varios niveles con las TCM. Cada creación musical fue grabada, etiquetada y clasificada según el contexto del proceso de inducción creativa, y de acuerdo a su nivel de ejecución musical y coordinación estructural logrados. Para evaluar estas grabaciones, aplicaremos varios marcos para analizar la creatividad y los sistemas creativos.

Metodología para evaluar la creatividad inducida

La metodología para evaluar la producción creativa está enmarcada por varias teorías, particularmente por las relativas a sistemas de creación musical por computadora, debido a que se está considerando evaluar las TCM como un sistema generativo y no como producto, composición u obra de autor o autores específicos. Aunque existen muchas discusiones para evaluar producciones artísticas, específicamente en la computación recientemente se ha incentivado la evaluación de sistemas que generan música y crean al momento. Para entender las TCM como sistema generador asumimos la metodología SPECS, *Standard Procedure for Evaluating Creative System*,⁸ que implica varios pasos: Paso 1a: definición de creatividad. Paso 1b: respuesta a ¿qué significa ser creativo en un contexto general, independiente de cualquier dominio específico (y qué aspectos de la creatividad son menos importantes en ese dominio)? Paso 2: identificación de estándares para evaluar la creatividad del sistema. Paso 3: evaluación del sistema creativo contra los

8 Jordanous, "Standardized Procedure for Evaluating Creative Systems", 256–259.

estándares establecidos en el Paso 2 y demostración de los resultados. Incluye una evaluación lingüística de la escucha de las creaciones musicales. Siendo la creatividad un fenómeno ampliamente estudiado, Jordanous identifica catorce aspectos lingüísticos clave basados en la exploración comparativa de los aspectos que usualmente se discuten en el ámbito académico, que son: 1) participación activa y persistencia; 2) generación de resultados; 3) manejo de la incertidumbre; 4) competencia en el dominio; 5) intelecto general; 6) independencia y libertad; 7) intención y compromiso emocional; 8) originalidad; 9) progresión y desarrollo; 10) interacción y colaboración; 11) espontaneidad/procesamiento subconsciente; 12) pensamiento y evaluación; 13) valor; 14) variedad, divergencia y experimentación. Su enfoque sugiere valorar lingüísticamente qué aspectos priorizan quienes evalúan la creatividad.

La presente evaluación de la creatividad también incorpora las dimensiones de la creatividad humana de Rhodes conocidas como las “Cuatro P”:⁹ persona, proceso, producto y presión (entorno). El autor define persona como los rasgos individuales que influyen en la creatividad, proceso como los mecanismos cognitivos involucrados, producto como el resultado tangible de los esfuerzos creativos, y presión como los factores ambientales y sociales que afectan la creatividad.

Dentro de la dimensión del producto, propusimos el marco de Pease, Winterstein y Colton (2001)¹⁰ adaptando los criterios de evaluación de la creatividad en las mediciones de novedad, calidad y medidas pragmáticas.

Además, incorporamos los aportes de Eigenfeldt, Burnett y Pasquier (2012),¹¹ quienes introducen cinco perspectivas clave para evaluar sistemas creativos en un contexto de actuación en vivo: 1) el diseñador: el diseñador del sistema acepta la salida como artísticamente válida; 2) la audiencia: la obra se presenta públicamente, y la audiencia acepta la obra; 3) los expertos académicos: el sistema se describe en un artículo técnico revisado por pares y aceptado para su publicación en una conferencia o revista; 4) los expertos en la materia: el sistema recibe atención crítica a través de los medios de comunicación o artistas no académicos mediante demostraciones; 5) experimentos controlados: el sistema se valida mediante métodos empíricos aceptados científicamente, utilizando análisis estadístico de los resultados para aceptar o rechazar la hipótesis formulada sobre el sistema.

9 Mel. Rhodes, “An Analysis of Creativity”, *Phi Delta Kappan* 42, nro. 7 (1961): 307.

10 Pease, Winterstein y Colton, “Evaluating Machine Creativity”, 8.

11 Eigenfeldt, Burnett y Pasquier, “Evaluating Musical Metacreation”, 140.

Datos de la inducción creativa

En esta sección, se mostrará información descriptiva sobre los participantes, los talleres y los espacios de presentación pública, así como la nomenclatura que identifica los audios producidos.

La totalidad de la experiencia de inducción, que incluye convocatorias, talleres, presentaciones, funciones públicas y difusión en redes sociales, ha sido gestionada mediante la iniciativa Crea Música,¹² bajo mi dirección, la cual ha compilado y difundido los registros audiovisuales generados.

Participantes inducidos

Los participantes del proyecto de inducción fueron inscritos principalmente en Caracas y localidades cercanas, a través de invitaciones directas, convocatorias públicas y mediante contacto con instituciones que cedían espacios de práctica. El único requisito para participar en los talleres y demostraciones era saber tocar un instrumento (con un mínimo dominio de escalas o acordes, según el caso) o tener facilidad para cantar de forma improvisada.

Muchas de las sesiones de práctica se desarrollaron en salones de conservatorios y de escuelas de música, frecuentados tanto por músicos académicos como por músicos populares; también se utilizaron salas de ensayo rentadas. Participaron músicos académicos con niveles intermedios y avanzados de ejecución, así como músicos autodidactas. El informe detallado de los participantes durante el período 2006-2018, organizado por grabaciones de audio y video, grupo de inducción y espacio de práctica, está documentado año por año (Revoredo, 2024).¹³ De esta referencia se obtienen los siguientes datos: en total, se contabilizaron cuatrocientos participantes en las sesiones de creatividad musical. La mayoría tenía entre dieciocho y treinta y cinco años, aunque también participaron personas más jóvenes y otras de mayor edad. Los grupos o colectivos generalmente contaban con, al menos, cuatro integrantes, aunque también se encontraron casos con tres y hasta dos participantes. El grupo más numeroso alcanzó los cincuenta miembros durante el primer Congreso de Educación Musical de El Sistema¹⁴ en 2010, siendo el mayor colectivo que ha trabajado con TCM hasta la fecha.

¹² www.creamusica.org

¹³ Ryan Revoredo, *Report on structured musical creativity 2006-2018* (Lima, 2024), 13.

¹⁴ El Sistema, se refiere al enorme programa de educación musical académica en Venezuela iniciado por José Antonio Abreu.

Del total de participantes creativos (cuatrocientos), trescientos setenta y cuatro (93.5%) fueron inducidos en Técnicas de Creación Musical (TCM), mientras que los veintiséis restantes (6.5%) ingresaron en Colectivos de Creatividad No Dirigida (CCND), donde se trabajó sin inducción directa de las TCM, con invitados externos junto a practicantes de talleres de creatividad. Se contó con la participación de cincuenta y nueve niños y adolescentes (14.8%), de los cuales treinta y dos (8%) crearon música colaborativamente mediante ensayo y repetición de secciones. Otros casos específicos, como el grupo Caribe Náutica y la composición vocal colaborativa, representaron un 4% adicional que crearon música mediante ensayo y repetición de secciones. El resto de los participantes (88%) generaron música a través de la improvisación directa. Del total, un pequeño grupo (nueve personas, 2%) contaba con experiencia demostrable como compositores en bandas de música urbana. La imagen 1 muestra al grupo de práctica musical creativa con la participación de empleados y el director de la empresa de botes Caribe Náutica, ubicado en una zona periférica de la ciudad.



Imagen 1. Grupo de práctica intermitente de la empresa Caribe Náutica, Caracas, 2012.

Fuente: registro de fotos de Crea Música

Entre los participantes inducidos, un subgrupo de doscientos sesenta y seis (66.5%) fue inducido exclusivamente en las Técnicas de Creación Musical de Primera Sesión (TCMPS), que consisten en cuatro estrategias iniciales diseñadas para optimizar la coordinación musical entre nuevos participantes. Estos participantes no registraron sus nombres pues asistieron en una sola sesión de inducción, convocados durante una presentación pública o una demostración. Otros ciento treinta y cuatro participantes recurrentes (33.5%) registraron sus datos personales y avanzaron en TCM básicas, intermedias y avanzadas. Dentro de este grupo, dieciséis personas (4%) han mantenido una participación permanente durante al menos tres años.

A continuación, mostramos un resumen de los principales datos en la tabla 1.

TOTAL PARTICIPANTES		Total grabaciones de audio	Total videos	Total de talleres de creatividad	Total de presentaciones públicas
registrados	no registrados				
134	266	1142	85	342	32
masculinos	femeninos				
259	141				
inducidos	no inducidos				
374	26				

Tabla 1. Resumen de participantes y registros de audio y video

Las actividades totales se desarrollaron en trescientas cuarenta y dos sesiones de ensayo, y treinta y dos socializaciones públicas, destinadas a compartir las creaciones musicales. De estas actividades, cincuenta ensayos (15%) y dos socializaciones (6%) fueron realizadas por grupos CCND sin inducción directa de TCM. Estos funcionaron como grupos de control, para comparar resultados creativos frente a los obtenidos con la inducción de las TCM en doscientos noventa y dos ensayos y treinta socializaciones públicas, equivalentes al 85% y 94%, respectivamente.

Cada creación musical fue registrada por separado, generando un total de mil ciento cuarenta y dos archivos de audio seleccionados y clasificados según su tendencia musical y contexto. Estos registros servirán como elementos para evaluar la efectividad de las TCM. Además, se produjeron ochenta y cinco videos como material de referencia. En la nomenclatura y clasificación de estos archivos se incluye una mención del espacio utilizado y del contexto de la inducción.

Del total de grabaciones de audio, mil veintitrés (89,6%) corresponden a sesiones realizadas con inducción mediante TCM, mientras que las ciento diecinueve restantes (10,4%) provienen de los CCND.

Contexto y nomenclatura de los registros de audio

La mayoría de las creaciones musicales fueron grabadas utilizando un grabador de audio estéreo ambiental. Desde 2007, se ha utilizado el equipo Edirol R-09. Desde 2016, se han incorporado al equipo de grabación estéreo compacto Zoom H4 y el grabador portátil multicanal Zoom R16. Todos los registros de audio han recibido compresión y ecualización básicas para mejorar su reproducción en equipos de sonido.

Cada creación musical grabada en un archivo de audio fue etiquetada. A partir de los nombres asignados a cada grabación, se puede inferir la fecha, el grupo, el espacio de ensayo o socialización y algunas características de la creación musical. Esto conforma la nomenclatura de los registros de audio. Cada nombre de archivo comienza con la fecha de su registro, desde 2006 hasta 2014 de la siguiente manera: Año (4 dígitos)_Mes_Día; y a partir de 2015 se utiliza Año (2 dígitos) Mes Día. A continuación, en cada nomenclatura de audio se coloca una abreviatura del lugar de grabación de la música.

Después de identificar el lugar de la grabación musical en la nomenclatura de audio, cada nombre de grabación de audio tiene alguna indicación propia. El orden secuencial de aparición de las creaciones musicales generalmente se etiqueta con letras: "A, B, C..."; sin embargo, en algunos casos se utilizan números: "1, 2, 3..." Algunas creaciones tienen sus propios nombres si tienen características destacadas. En el catálogo completo de grabaciones de audio, se debe señalar que, especialmente en los grupos iniciales, algunos elementos de la sucesión aparecen omitidos. Esto ocurre en los casos en los que no se seleccionaron grabaciones de audio. Estos archivos omitidos denotan ensayos interrumpidos, mal grabados, distorsionados o muy desordenados, que no muestran coordinaciones coherentes.

Talleres

Los espacios de talleres desde 2006 hasta 2017 se llevaron a cabo en la ciudad de Caracas, Venezuela y poblados cercanos; en 2018 ocurrieron en Perú. Podemos agruparlos en la siguiente tabla 2 ordenada por la durabilidad de los talleres, con la nomenclatura del espacio de ensayo indicada entre paréntesis.

Tipo	Locación	Características
Talleres de duración permanente	Conservatorio Simón Bolívar (según el periodo: SBolivar, CSBolivar, ConsSB, CSB), Conservatorio J. J. Landaeta (Land)	Inducción continua, reiteración de TCMPS y TCM avanzadas para participantes recurrentes
Talleres de duración limitada	Escuela de música Benito Canónico (Guarenas),	Programas de 1 año escolar de duración, avance intermedio de las TCM
Curso con el método de las TCM	Sala de ensayo: Studio Play (MetSPFeb, MetSPMay), LG (MetLGMay), Silo (MetSS), Simón Bolívar University (USB)	Inducción progresiva de las TCM completas en 8 a 10 sesiones
Talleres de corta duración	El Sistema Guarenas (BoLGua), CEMA-AllegroLider)	Talleres de corta duración (4 a 6 sesiones)
Talleres de duración limitada	(CASPM) Unearte	Enfoque en el estilo barroco
Talleres intermitentes	Caribe Náutica, empresa de fabricación de botes (Caribe)	Grupo que evolucionó de la improvisación (2006–2007) a la preparación instrumental y creatividad por secciones (2011–2012)
Talleres en orfanatos	Don Bosco (Bosco), Virgen de Guadalupe (Guadalupe), El Buen Samaritano (Samarit)	Talleres de creatividad eventuales, para niños. En el Don Bosco se trabajó la preparación instrumental previa
Colectivos de creatividad no inducidos (CCND)	LG (SalaLG), Studio Play (SalaSP), Silo (SSilo), Private Studio (Lame), El Patio (Patio)	Colectivos no dirigidos en salas de ensayo rentadas
Creatividad en espacio privado	Residencia personal (Imperio)	Se organizaron sesiones privadas de TCM y CCND
Sesiones colaborativas	Residencia privada (Celarg)	Se creó música en honor a un premio de poesía; se presentó públicamente en el Celarg
Talleres en Perú	Núcleo de enseñanza musical Caballococha, Peru (Caballo)	Se involucró a participantes indígenas ticuna; se incluyó formación de coro y teclado, con algunas composiciones en idioma ticuna

Tabla 2. Resumen de talleres

Socializaciones

La siguiente tabla 3 resume los espacios para la socialización en las presentaciones públicas, con su nomenclatura entre paréntesis:

Locación	Características
Conservatorio Simón Bolívar (CnCSBolivar)	Presentación en espacios del Conservatorio Simón Bolívar
Universidad Central de Venezuela (UCV), Universidad Simón Bolívar (USB)	Presentaciones en espacios universitarios
GAN primera sede (2008), nueva sede (2013) (GAN)	Presentación en espacios abiertos de la Galería de Arte Nacional
Escuela Benito Canónico (Guarenas)	Evento de cierre académico
Café ConSer (ConSer)	Múltiples presentaciones en un local privado
Auditorio FOJIA, Maracay (FESMaracay)	Demostración en el 1er congreso educaivo de El Sistema
Los Dos Caminos, Sabana Grande boulevard (2Caminos, SabanaGrande)	Participación en la Fête de la Musique
Sala Fedora Alemán, CASPM (FedoraAleman)	Presentación en auditorio
Plaza de Los Palos Grandes (PlazaPalosGrandes)	Performance al aire libre en espacios públicos
Hospital de Clínicas Caracas (HCC), Librería Kalathos (Kalathos)	Presentaciones en formato flasmob
II Ciclo de Música de Cámara, sala Unearte (SalaConciertosUnearte)	Presentación en formato experimental
Comunidad Chichiriviche de la Costa (Chichi)	Socialización mediante CCND en una comunidad
Núcleo Rimac, Lima, Peru (NucleoRimac)	Demostración con estudiantes del ensamble criollo, de Sinfonía por el Perú

Tabla 3. Resumen de socializaciones

La imagen 2 muestra a los participantes de la Orquesta Creativa en momentos previos a la realización de una presentación alusiva al día de las enfermeras, en las instalaciones del Hospital de Clínicas Caracas (HCC).



Imagen 2. Momentos antes de presentarse, miembros de la Orquesta Creativa, en el Hospital HCC, Caracas, 2014. Fuente: registro de fotos de Crea Música

Clasificación de álbumes

Todas las grabaciones de audio están organizadas en álbumes, reflejando diferentes tendencias grupales en el proceso de inducción creativa. La Tabla 4 proporciona un resumen del número de grabaciones en cada clasificación de álbum, destacando sus características y el espacio utilizado.

Álbum	Descripción	Locación
Académico	Creatividad instrumental realizada en conservatorios	Conservatorio Simón Bolívar, Conservatorio J. J. Landaeta
Barroco	Práctica que combina las CMT con recursos históricos barrocos	Conservatorio Simón Bolívar
Cache	Inducción para los miembros de la banda de música urbana Cachivaches	Conservatorio J. J. Landaeta
Matices	Creaciones con estudiantes de la cátedra de composición	Conservatorio Simón Bolívar
Fábulas	Grupo de creatividad vocal	Conservatorio J. J. Landaeta
Guarenas	Grupo de duración limitada estilo rock	Escuela Benito Canónico en Guarenas
CEMARock & CEMAVocal	Grupos con niños con enfoque rock y vocal	CEMA-Allegro Music School
Método	Creaciones en cursos de 8 a 10 sesiones con el método completo de las TCM	Salas de ensayo rentadas
Orquesta Creativa	Talleres con la participación de todos los grupos de creatividad	Conservatorio Simón Bolívar
Concierto	Creaciones realizadas en vivo	Presentaciones públicas
Empresa	Creaciones en estilo caribeño con aprendices de música	Salón de música para empleados de la empresa Caribe Náutica
Hogar	Música creada con niños de orfanatos	Casa Hogar Don Bosco, Nuestra Señora de Guadalupe y El Buen Samaritano
Producción	Creaciones grabadas en estudio en el 2016	Estudio de grabación
Caballococha	Creaciones con estudiantes de música de las comunidades ticuna	Comunidad Caballococha y Cushillococha, Perú
Celarg	Creaciones presentadas para homenajear la premiación de poesía	Creadas en domicilio privado, presentadas en el Celarg
Cadaver Sin Tiempo	Música compuesta para la serie audiovisual	Conservatorio Simón Bolívar
Colectivos Creativos	CCND. Grupos no inducidos en TCM	Salas de ensayo rentadas

Tabla 4. Distribución de registros de audio por Álbum

La imagen 3 muestra a participantes de la cátedra de composición del Conservatorio Simón Bolívar, grupo que luego formaría el ensamble Matices con una destacada producción creativa.



Imagen 3. Grupo de creatividad con estudiantes de la cátedra de composición, Conservatorio Simón Bolívar, Caracas, 2012. Fuente: registro de fotos de Crea Música

Metodología de inducción

Las TCM se dividen en técnicas básicas que incluyen las TCMPs, técnicas intermedias y técnicas avanzadas. Las TCM se centran en lograr propuestas musicales con la mayor riqueza estructural a partir de combinaciones y coordinaciones de propuestas musicales. El tiempo perceptual da inicio a las técnicas de nivel intermedio, y el equilibrio de la información perceptual da inicio a las técnicas avanzadas.

TCMPs

Las TCMPs fueron impartidas a todos los participantes de los grupos de creatividad inducida en la primera sesión. Las TCMPs son cuatro estrategias para el taller de la primera sesión, y están orientadas a explorar y proponer ideas musicales atractivas y aplicarlas para coordinar cambios conjuntos. Veamos un detalle de las técnicas de inducción en un lenguaje accesible.

Técnica 1 (definición de propuesta). Llamamos a cada propuesta de los músicos, un gesto musical. Se plantea que los gestos musicales definan una combinación de elementos musicales comunes al participante; no conviene propuestas muy complejas, extensas o irregulares. Se sugirió a los participantes a considerar combinaciones de elementos musicales comunes en su formación (recomendado para músicos académicos) o bien considerar figuras corporales en el instrumento (recomendado para músicos autodidactas). Los gestos se enfocaron en las exploraciones corporales del instrumento musical y en combinaciones de elementos musicales, sin hacer énfasis en notas particulares ni funciones armónicas o melódicas. El ritmo del gesto musical debe oponerse a la regularidad del compás para producir su propia optimización, las propuestas en su simplicidad pueden tener potencial para el resultado de la optimización grupal. Se recomiendan ideas musicales cíclicas (gestos circulares), como *riffs* o *loops*, que definan una intención musical, con su propio carácter y energía. Se evitan las improvisaciones tipo solo, o las melodías individualistas porque son amorfas para la coordinación; las elecciones simples y definidas de elementos musicales suelen producir una mejor coordinación. Se sugieren probar frases repetitivas de longitud uniforme, de dos, cuatro, seis, ocho compases, para los principiantes, ya que son más manejables en una dinámica de coordinación grupal.

Técnica 2 (relación horizontal). En esta técnica cada músico concatena diferentes gestos musicales propios, distribuidos consecutivamente en secciones, y manteniendo la continuidad rítmica y el pulso. El gesto musical de cada sección debe ser diferente al generado por el mismo instrumentista en otra sección. La inercia de los gestos musicales debe variarse en cada sección, con un cambio de carácter o intención, sin perder el pulso ni la continuidad de las propuestas. Con esta técnica 2, inicialmente se pide improvisar a cada músico con dos o tres secciones diferentes consecutivas, que puedan ser reconocidas por los otros participantes.

Técnica 3 (relación vertical). Cada gesto musical debe complementar las ideas simultáneas de los otros músicos, en el sentido de que ocupe sus espacios vacíos, y no ocupe espacios comunes, como ritmos, subdivisiones, o rango e intención melódica utilizados por los otros músicos. El gesto musical debe diferenciarse de los otros músicos porque aprovecha un espacio sonoro no utilizado. Es común encontrar soluciones sonoras simples pero muy efectivas; por ejemplo, se proponen notas sostenidas en registro agudo cuando las otras partes realizan figuras rítmicas breves en los registros medio y bajo. Para evitar la cacofonía en casos con muchos músicos, se sugieren alianzas, es decir, la imitación o duplicación de partes, o se sugieren incorporar silencios en las participaciones musicales.

Técnica 4. Finalmente, se practican cambios coordinados conjuntos, que es la técnica de la manada (las representaciones de bandada, manada, cardumen, son útiles para ilustrar la cohesión de cambios grupales). Los cambios conjuntos de sección permitirán coordinación de gestualidades; es decir, cada músico organizará sus gestos musicales con las secciones grupales. Las mismas se suceden en combinaciones indicadas por el director (por ejemplo, sección “1, 2, 1, 3, 2...”). Al generar secciones espontáneas en colaboración e improvisación, se utilizan la empatía y la intuición para lograr cambios efectivos. Por otro lado, los gestos no espontáneos y preconcebidos a menudo no coinciden con la dinámica improvisada del grupo.

TCM básicas, intermedias y avanzadas

En las consecutivas técnicas de nivel básico, se practicaron recursos para mejorar los cambios gestuales. En este sentido los participantes practicaron las figuras circulares, lineales y puntuales para lograr mejores cambios de gestualidad. Estas son figuras relacionadas respectivamente con la regularidad recurrente, la regularidad nula y la regularidad variable de los recursos musicales propuestos.¹⁵

Las técnicas creativas de nivel intermedio inician con la práctica del tiempo perceptivo, según la cual la irregularidad individual puede inducir cambios grupales. Definido en Revoredo:¹⁶ los cambios en la regularidad individual inducen cambios en la sección conjunta. Requiere concentración y práctica en la improvisación lograr una variación sobre una idea propuesta, justo antes de inducir un cambio de sección grupal. Esta idea permite inducir cambios grupales a partir de cambios individuales favoreciendo la continuidad y enriqueciendo notablemente la estructura emergente con las propuestas de los participantes. En el nivel intermedio de las TCM la optimización estructural diversifica las coordinaciones y alianzas entre músicos, enfatiza los silencios y las alternancias para favorecer la coordinación grupal, y pondera las propuestas armónicas para la coordinación. El tratamiento de propuestas armónicas en la improvisación es complejo, incluye revisar nociones de combinatoria¹⁷ y afinidad de acordes, su duración y distribución en las secciones. La

¹⁵ Revoredo, *Física de la música*, 255.

¹⁶ Revoredo, *Física de la música*, 233.

¹⁷ Revoredo, “Combinatoria armónica binaria: principios perceptivos de optimización,” en *Actas del Primer Congreso de Psicología de la Música y Cognición Musical*, ed. por María Inés Burcet, Rael Bertarelli Gimenes Toffolo, Elsa Perdomo Guevara y Margarita Lorenzo de Reizábal (libro digital PDF/A, edición bilingüe, 2023b), 546.

resolución armónica en la improvisación también incorpora progresiones denominadas circulares, puntuales y lineales.¹⁸

En el nivel avanzado de las TCM se incorpora el concepto de equilibrio sonoro, dando a las secciones una duración según la densidad relativa a su contexto. Según este concepto una propuesta musical tiene una duración relativa que es proporcional a su complejidad; es decir, las propuestas más simples se prefieren en duraciones más cortas. Es un ingrediente que da variedad a la duración de las secciones, y un director lo gradúa en performances públicos. Finalmente se propone la variación y transformación de la repetición de secciones.

La inducción creativa

Al comienzo de cada taller, se explicó a los participantes los fundamentos teóricos de las Técnicas de Creación Musical (TCM) y el objetivo de las sesiones: demostrar cómo estos principios pueden aplicarse en contextos de improvisación grupal dirigida. Todos los integrantes aceptaron participar bajo estas condiciones, asegurando el cumplimiento ético de consentimiento informado, además del respeto por la integridad, confidencialidad y transparencia.

La inducción fue dirigida principalmente por mi persona en el papel de instructor. Para iniciar la improvisación se elegía un *tempo* inicial, un compás (principalmente 4/4 para facilitar su uso por los participantes), una escala o modo, y un carácter para iniciar cada improvisación o colaboración, que podía ser sugerido por los participantes o por el instructor. Me encargué de corregir las monotonías (ausencia de cambios coordinados en uno o más participantes) y adaptarlas hacia las TCM. En presentaciones (socializaciones), se asumieron dinámicas interactivas con el público.

Cada improvisación ha sido impulsada a tener sus propios giros melódicos, armónicos y rítmicos, propiciando que cada grabación sea diferente. Para esto se condicionó la no repetición de recursos utilizados en otras improvisaciones, o bien no utilizar esquemas externos como los del jazz o el blues.

La dirección utilizó un sistema de señales manuales, con las indicaciones más frecuentes: secciones “1, 2, 3”, continuar, cambiar, mantener, entrar, salir, juntos, improvisación en solitario y bajar o subir energía. Inducir cambios de sección grupal requiere cierto dominio de la dirección con estas señales; por otro lado, los

18 Revoredo, “Frase circular y lineal en la forma sonata: estudio perceptivo”. En *Actas del Primer Congreso de Psicología de la Música y Cognición Musical*, ed. por María Inés Burcet, Rael Bertarelli Gimenes Toffolo, Elsa Perdomo Guevara y Margarita Lorenzo de Reizábal (libro digital PDF/A, edición bilingüe, 2023a), 535.

participantes aprendían a utilizar cambios en la regularidad de sus propuestas para inducir cambios de sección grupal. Los participantes con al menos tres sesiones fueron invitados a dirigir en ensayos y en socializaciones. Dos miembros, Tulio Pérez y Juan Andrés García, demostraron una buena dirección creativa y actuaron en socializaciones. Mi papel instrumental (generalmente flauta o teclado) era proponer melodías o armonías que propiciaran secciones con cambios optimizados, incluso en los colectivos no dirigidos.

La imagen 4 muestra la participación de la Orquesta Creativa en el contexto del festival *Fete de la Musique*, donde se observa la indicación del tema 1 por el director.



Imagen 4. Indicación de sección 1. En *Fete de la Musique*, Sabana Grande, Caracas, 2014.

Fuente: registro de fotos de Crea Música

Respecto al progreso en las TCM, en los talleres denominados Método, se aplicó el total de las TCM en ocho a diez sesiones, según el orden que propuse en *Física de la música*.¹⁹ En los espacios permanentes, los participantes recurrentes avanzaron en las TCM, a la vez que reiteraron las TCM básicas con nuevos participantes. En otros espacios se aplicaron solamente las TCM básicas. Esto se describe en detalle en mi reporte de 2024.²⁰

¹⁹ Revoredo, *Física de la música*, 254-258.

²⁰ Revoredo, *Report on structured musical creativity 2006-2018*, 11-12.

Recursos para la inducción

Como recursos para los músicos autodidactas, se animó a los participantes a explorar distintas energías corporales y disposiciones gestuales en sus instrumentos en las distintas secciones. Esto incluyó explorar registros, subdivisiones o prolongaciones, tiempos específicos de la frase, y posiciones de las manos sobre el instrumento. Para los músicos académicos, se sugirió pensar en combinaciones de las categorías comunes conocidas en la música: ascendente-descendente, registros medio-alto-bajo, duración corta-larga, velocidad rápida-lenta, dinámica fuerte-suave, intervalos, combinaciones de intervalos con notas y adornos, combinaciones de escalas y arpeggios, melódico-silábico, contratiempos, articulaciones. Se animó a los participantes creativos a oponerse a la regularidad del compás para generar una propuesta atractiva. Fue fundamental para todos los participantes investigar la gestualidad en el instrumento musical o la voz, utilizando los recursos conocidos por el intérprete en diferentes combinaciones. Estos recursos debían aparecer espontáneamente en el arreglo improvisado, por lo que se fomentaba el uso de la intuición y la observación gestual de los otros compañeros para coordinarse.

Las letras para los cantantes se improvisaban de diferentes maneras, a menudo aparecían al momento de cantar. Otras veces, se escribía previamente algún texto en la pizarra o se utilizaba un texto sugerido en papel o libros. Otras veces, un texto de otra canción se reinventaba musicalmente, cambiando su melodía y su regularidad. En la socialización, podíamos solicitar letras del público presente, que escribían en papel o en una pizarra.

En una extensión de esta experiencia de creatividad estructurada, se ha desarrollado la creatividad con procedimientos de estilo barroco en varios grupos de instrumentistas académicos, utilizando recursos de la época como el *ripieno* (relleno armónico), el *tutti-solo*, la *bassadanza*, las diminuciones u ornamentaciones, las cadencias y el bajo cifrado. Las propuestas musicales en estilo barroco estuvieron muy alineadas con las TCM ya que en la inducción se coordinaron las melodías obtenidas por disminuciones, intervalos y adornos del estilo, junto a los ritmos como grupos gestuales.

Discusión de las grabaciones de audio

Calificación de las grabaciones

Las grabaciones de audio obtenidas entre 2006 y 2007 son fragmentos seleccionados de las creaciones colectivas que muestran coordinaciones musicales representativas; duraciones de fragmentos entre 50 segundos y 4 minutos. A partir de 2008, los registros fueron de creaciones musicales completas; con una duración promedio de entre 4 y 5 minutos, aunque hay duraciones más cortas y más largas.

Las improvisaciones y colaboraciones estaban destinadas a arreglar creaciones musicales atractivas y originales, en un lenguaje común a la música popular o la música académica tonal o modal. En mi informe de 2024,²¹ se presenta una medición de las grabaciones de audio para calificar el logro del arreglo musical, a fin de difundir dichas grabaciones al público en general. Ochocientos seis (71%) de los registros de audio se evalúan como bien logrados (Audio Seleccionado Bien Logrado, abreviatura ASBL) al mostrar coordinaciones musicales positivas. Hay ciento treinta y siete (12%) registros de audio que se evalúan como muy bien logrados (Audio Seleccionado Muy Bien Logrado, abreviado ASMBL) con mejor coordinación en el arreglo musical, mejor calidad sonora y mejor desempeño interpretativo. Ciento noventa y nueve (17%) grabaciones de audio se evalúan como logradas regular (Audio Seleccionado Regular Logrado, abreviado ASRL), en casos de coordinación deficiente, problemas notorios de ejecución o deficiente grabación.

Los problemas de grabación como desbalances y distorsiones han degradado la calificación de las grabaciones en distintos casos, por ejemplo, 2009_01_12SBolivarA²² (ASBL), o 2009_01_12SBolivarB²³ (ASRL); varios de estos casos siguen mostrando una estructuración apreciable, aunque se califiquen no aptas para toda audiencia. En los grupos de inducción han participado estudiantes de música, en los que las fallas en la ejecución no menoscaban su creatividad, pero degradaron la calificación de la grabación porque reduce la audiencia que pueda apreciarla. Tal es el caso de la grabación 2014_11_20CSBSonataBarrocoAllegroLento,²⁴ clasificado ASBL siendo una excelente improvisación barroca en dos movimientos, debido a los problemas de afinación de los violines; un aspecto técnico de la ejecución, no un fallo de creatividad.

21 Revoredo, *Report on structured musical creativity 2006-2018*, 42-43.

22 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/34932096

23 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/34932102

24 https://soundcloud.com/creamusica/2014_11_20csbsonatabarrocoalle

La improvisación es un poco más difícil para los cantantes que para los instrumentistas, ya que deben proponer melodías donde el acompañamiento está cambiando. Estos problemas de afinación han degradado varios registros en los que improvisan con la voz. Por ejemplo, 150606CSBDuo²⁵ (ASRL) es un ejemplo degradado a pesar de tener propuestas interesantes.

SPECS: standardized procedure for evaluating creative systems

Etapla 1a. Definición de creatividad.

Las TCM se enfocan en la colaboración musical según esquemas de optimización, para lograr creaciones nuevas y atractivas con recursos y géneros conocidos por el participante. Estas creaciones se caracterizan por una duración estándar (4-5 minutos) y están condicionadas a no repetir propuestas musicales propias o ajenas. En este sentido el arreglo musical debe ser original y reconocible en cada grabación. En resumen, partiendo de premisas teóricas, en la práctica, la improvisación orientada por las TCM debe ser capaz de reproducir las características estructurales de composiciones musicales conocidas en el ámbito académico y popular.

Etapla 1b. ¿Qué significa ser creativo en un contexto general, independientemente de cualquier dominio específico (y qué aspectos de la creatividad son menos importantes en ese dominio)?

La creatividad propuesta, en un contexto general, debe lograr originalidad y un resultado atractivo con la participación de músicos con propuestas divergentes. En las TCM los recursos musicales pueden utilizarse de innumerables maneras. Entre los aspectos menos relevantes se encuentra la no utilización de recursos preestablecidos para la improvisación, como los provenientes del jazz o el blues. Del mismo modo se evitaron formas de improvisación no jerárquicas, no estilísticas como en la improvisación libre o estructuralmente indeterminadas,²⁶ ni técnicas extendidas y modos de ejecución no convencionales en los instrumentos.²⁷

Respecto a la condición de no repetición revisemos algunas excepciones. Hay una canción que mezcla el bajo del Canon de Pachelbel con ritmo reggae y letras de

25 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/34932113

26 Laurie Gillon, "Varieties of Freedom in Music Improvisation", *Open Cultural Studies* 2, nro. 1 (2018): 784.

27 Rogério Costa, "Free Improvisation and the Philosophy of Gilles Deleuze", *Perspectives of New Music* 49, nro. 1 (2012): 179.

“If I had a Hammer” (una canción popular estadounidense). Esta canción fue llamada “El Martillo”²⁸ y se repitió varias veces en presentaciones públicas. Otras canciones fueron repetidas para la producción de estudio de 2016. Por ejemplo, “La Bandada”²⁹ en la versión de estudio, inspirada por 2013_04_06LandVueltas³⁰ (ASMBL) que fue la versión original improvisada, y 2013_12_16KalathosVueltas³¹ (ASBL) representa una versión de socialización. En el siguiente caso la improvisación original 2010_11_20LandCrepusculo³² (ASMBL), se intenta replicar en 2011_07_25LandCrepusculo³³ (ASBL). En los talleres ha sido notorio que cuando se intenta repetir una creación musical la empatía energética no coincide con la creación original, y que es difícil recrear una canción nuevamente en comparación con crear nuevas canciones que resulta más fluido. Todas las repeticiones representan un poco más del 1% del total de los registros de audio, por lo que no afectan los propósitos de la experiencia.

En otro caso, cuando se repetían las letras estas se adaptaban a diferentes contextos musicales. Este es el caso de algunas letras utilizadas por el participante permanente Carlos Vásquez, quien reutiliza sus propias letras o bien, que toma de otras canciones. Por ejemplo, se pueden escuchar las siguientes canciones hechas con la misma letra: “Inhala”, en una versión tranquila 150509CSBInhala-Exhala³⁴ (ASMBL), o en una versión punk acelerada 150718CSBInhala³⁵ (ASMBL); “Pailas”, en una versión de estilo latino 2012_06_09LandPailas³⁶ (ASBL), en una versión experimental 2012_11_04CSBolivarAPailas³⁷ (ASBL), y en una versión extendida 2013_12_03CSBPailasPersonales³⁸ (ASBL). Estos son ejemplos de contribuciones de letra adaptadas a la improvisación, provenientes de los proyectos propios de Carlos Vásquez.

150328CSBConVariacion³⁹ (ASBL) constituye una excepción a la condición de no repetición ya que mantiene un mismo plan armónico a lo largo de todas sus secciones.

28 http://www.reverbnation.com/open_graph/song/19497664

29 <https://open.spotify.com/track/3lh3QgvqnJqKaE2YTWFK4z?si=bc88d02a64154bfd>

30 http://www.reverbnation.com/open_graph/song/34932116

31 http://www.reverbnation.com/open_graph/song/34932117

32 http://www.reverbnation.com/open_graph/song/26937320

33 http://www.reverbnation.com/open_graph/song/34932128

34 <https://www.reverbnation.com/creamusica/song/23513798>

35 <https://www.reverbnation.com/creamusica/song/24671385>

36 http://www.reverbnation.com/open_graph/song/34932130

37 http://www.reverbnation.com/open_graph/song/34932133

38 <https://soundcloud.com/creamusica/pailas-personales-floyd-orquesta-creativa>

39 <https://soundcloud.com/creamusica/150328csbconvariacion>

Esto condiciona a que los cambios y contrastes gestuales sean más marcados, virtuosos y expresivos entre secciones con el fin de potenciar la musicalidad.

Etapas 2. Identificación de estándares para evaluar la creatividad del sistema

Una característica importante de este experimento creativo fue la variedad de participantes. La diversidad de participantes fue una condición para probar los postulados de optimización estructural porque los postulados corresponden a una variedad de análisis musicales (en música popular y académica) realizadas previamente en teoría. Por lo que es difícil en la variedad escoger algunas creaciones como modelos. Por el contrario, la mayoría de las creaciones ASBL o ASMBL puede servir de referencia, pues evidencian los procesos de las TCM. Por esto veremos algunos casos referenciales con características diversas.

Revisemos algo de música creada con la participación de dos músicos. 2008_10_23LandB⁴⁰ (ASBL) muestra claramente cuatro secciones melódico-armónicas que pueden ser reconocidas como agradablemente contrastantes. Otro dúo, con piano y violonchelo, realizó secciones más complejas imitando el lenguaje clásico. 2010_06_02CSBDuoClasico⁴¹ (ASMBL); fue creado proyectando secciones de manera consecutiva (mezclando improvisación con repetición de secciones). Otros casos en primera sesión de ensayo con grupos más numerosos son 2007_10_18LandB⁴² (ASMBL) y 2007_12_07SBolivarF⁴³ (ASMBL), realizadas con músicos académicos.

Estos ejemplos académicos en formatos distintos muestran el proceso de construcción de secciones por los participantes, aplicando las TCMPS para distribuir las propuestas en la improvisación. Ejemplos en estilo rock también son muestras de la construcción de secciones contrastantes y coordinadas. 2007_07_14MetSPMayB⁴⁴ (ASMBL) y 2007_10_24GuarenasB⁴⁵ (ASMBL). En varios casos se pueden escuchar las instrucciones de voz del director orientando al grupo para coordinar las secciones: “1, 2 y 3.”

Esta experiencia de construcción de secciones con la improvisación también se llevó a niveles más complejos de coordinación, como pronto veremos.

40 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/35188501

41 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/26937418

42 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/35188449

43 <https://soundcloud.com/creamusica/colectivo-creativo-6>

44 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/33381292

45 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/34932154

Etapas 3: Prueba tu sistema creativo contra los estándares establecidos en la etapa 2 y reporta los resultados.

Con los ejemplos anteriores queremos dejar claro lo que proponemos como coordinación de secciones, y cuáles pueden ser sus restricciones. Ahora queremos ampliar la muestra para demostrar que la creatividad expuesta no corresponde a unos ejemplos aislados, esporádicos o atribuibles a un grupo de participantes, sino que corresponden a un sistema creativo.

Cada grupo con nuevos participantes es siempre una prueba de la musicalidad que las TCMPS pueden producir. Se pueden explorar recursos, por ejemplo, en estilo rock 2007_04_21MetSPFebB⁴⁶ (ASBL). 2007_11_08LandB⁴⁷ (ASBL) es un excelente ejemplo de TCMPS en un estilo académico con ejecución extrema, aunque presenta una ligera interrupción en la interpretación del piano.

El taller de creatividad en la ciudad colindante de Guarenas dejó cuarenta y tres grabaciones en estilo rock durante 2007-2008 en la escuela Benito Canónico. Hubo muchos ejemplos en la clasificación ASBL porque los participantes eran intérpretes amateurs, 2008_04_16GuarenasD⁴⁸ (ASBL) puede ser un ejemplo representativo. El grupo académico de música tradicional en Guarenas durante seis sesiones creativas produjo veintidós creaciones, mayormente clasificadas como ASBL. 2008_03_12SBolGuaB⁴⁹ (ASBL) es un resultado creativo típico. Estos grupos en Guarenas no avanzaron en la exploración de las posibilidades gestuales, sino que utilizaron recursos musicales tradicionales más restringidos.

Otros grupos en espacios de duración limitada ocurrieron en la escuela de música Allegro-CEMA, donde dirigí algunas sesiones para los niños estudiantes. 2010_10_22AllegroLiderA⁵⁰ (ASRL) es un ejemplo del estilo rock. Y 2010_11_12AllegroLider123⁵¹ (ASMBL) es una creación vocal llevada a cabo en repetición y consolidación progresiva de secciones. Ambos son productos de las TCMPS.

Otro espacio para probar las TCMPS fueron las improvisaciones realizadas con músicos de orquesta y coro, demostración de creatividad realizada durante el primer seminario de educación musical de El Sistema (Maracay, marzo-abril de

46 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/34932165

47 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/34932172

48 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/34932185

49 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/34932186

50 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/34932188

51 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/26937378

2010). Varios instrumentistas fueron inducidos en una experiencia en la escuela de música de San Juan de los Morros, y luego en Maracay se realizó la inducción con músicos de coro e instrumentos de orquesta, para culminar en un colectivo con cincuenta participantes. La mayoría de estas improvisaciones están grabadas en video,⁵² y uno de ellos está en audio: 2010_04_23FESMaracay⁵³ (ASBL). Todas las sesiones fueron muy productivas; el coro en particular tenía mucho espíritu y ya tenía la capacidad de improvisar como grupo. Esto resalta la importancia de la confianza para crear en grupo.

Pasados los primeros años de práctica en espacios permanentes, es inusual encontrar ensayos solo con nuevos participantes. No es el caso del grupo creativo identificado como Cache, porque se formó exclusivamente con nuevos participantes de otra banda musical (Cachivaches); 2012_02_11LandNaturaleza⁵⁴ (ASMBL) es el resultado de las TCMPs. Este grupo es particular porque reúne a participantes con experiencia en la creación de música urbana y deja buenos registros de creatividad.

El grupo de práctica intermitente de la fábrica de botes Caribe Náutica, en la primera temporada 2006-2007, grabó algunos fragmentos de improvisaciones, pero entre 2011 y 2012, debido a que, por ser aprendices de música, realizaron creaciones utilizando la repetición y consolidación de secciones, por ejemplo 2011_12_06CaribeNiñaBella⁵⁵ (ASBL).

Otros grupos con niños han requerido una preparación instrumental previa. En el orfanato Don Bosco, después de varias sesiones de preparación, se logró un video⁵⁶ practicando una distribución visual de un arreglo musical colectivo. En Perú, niños de una comunidad nativa ticuna, después de una formación en interpretación de teclado y canto, tuvieron sesiones creativas que resultaron en algunas canciones en idioma nativo, y otras en español. 180908CaballoLlega_KielyPashia⁵⁷ (ASBL) representa un fragmento de improvisación.

Esta exposición explora nuestra conceptualización de la creatividad y la coordinación estructural, examinando su potencial para generar interés en la audición de la música grabada.

52 Publicados con los videos del año 2010 en: <https://www.youtube.com/@creamusica/videos>

53 http://www.reverbnation.com/open_graph/song/34932190

54 http://www.reverbnation.com/open_graph/song/12206399

55 http://www.reverbnation.com/open_graph/song/14443611

56 https://youtu.be/1sPCeZLUY04?si=x4ZbYFn_E4dXMOXH

57 http://www.reverbnation.com/open_graph/song/34932194

Evaluación lingüística

Jordanous propone una definición lingüística basada en la audición de la música generada.⁵⁸ Una evaluación lingüística parcial de la creatividad puede presentarse aquí basada en treinta cuestionarios completados entre 2008 y 2013 por participantes. En los resultados, el concepto de coordinación grupal se ha asociado con la clave 10) en el análisis SPECS. El análisis de los cuestionarios originales puede revisarse en el reporte.⁵⁹ Las preguntas en el cuestionario más relevantes a la valoración de la experiencia fueron: pregunta 4) ¿Qué experiencia has tenido con el método de creatividad musical?, pregunta 5) ¿Cómo definirías la creatividad musical si tuvieras que definirla? ¿Cómo lo caracterizarías? ¿Qué crees que puedes lograr con el método?, pregunta 6) ¿Cuál consideras que es el aprendizaje más importante de tu experiencia con el método?, pregunta 17) ¿Cómo ha cambiado este método de creatividad musical tu concepción de la música? Los resultados se pueden resumir en la tabla 5 con preguntas relevantes y las claves más frecuentes:

Pregunta	Clave más frecuente	Frecuencia observada
4	7	7
4	10	7
5	7	9
5	10	7
6	2	8
6	10	9
17	2	5
17	10	3
17	12	3

Tabla 5. Preguntas y las claves más frecuentes observadas

Las claves sobresalientes en la tabla confirman la inducción creativa. Resalta con la mayor frecuencia total la clave 10 relativa al trabajo colaborativo. Además, resaltan la clave 7 relacionada con la sensación de bienestar y satisfacción personal en la creatividad, la clave 2, relacionada con el objetivo de hacer canciones fácilmente, y la clave 12 relacionada con la adquisición de herramientas analíticas para la creatividad.

58 Jordanous, "Standardized Procedure for Evaluating Creative Systems", 147.

59 Revoredo, *Report on structured musical creativity 2006-2018*, 86.

Podemos resaltar el trasfondo musical de los treinta participantes encuestados, de los cuales el 80% (veintiséis encuestados) proviene de instituciones académicas y el 20% (seis encuestados) son músicos autodidactas. Las edades oscilan entre los catorce y los cincuenta años con un coeficiente de variación del 32.3%. Cerca de un tercio son músicos formados (diez encuestados), estudiantes de música (once encuestados) o tienen otra ocupación diferente a la música (nueve encuestados). Los estilos musicales de los participantes encuestados son: cinco en Jazz, veinte en música académica, siete en rock, tres en música popular latinoamericana. Veintidós participantes encuestados (73%) son hombres y ocho (27%) son mujeres. Estos aspectos que se evidencian en la muestra, confirman la diversidad de los participantes involucrados.

Otros criterios para evaluar sistemas creativos

A continuación, incorporamos las cuatro dimensiones P de la creatividad humana de Rhodes⁶⁰ para seguir discutiendo la producción creativa: Persona, el individuo que es creativo. Proceso, lo que hace el individuo creativo para ser creativo. Producto, lo que se produce como resultado del proceso creativo. Prensa, el entorno o contexto en el que se sitúa la creatividad.

La persona: la entrada proporcionada

Las propuestas de los músicos sirven como insumo para el sistema creativo, exhibiendo características que merecen análisis. Un aspecto importante es que los participantes aportan un estilo o género musical definido por su experiencia previa, y esto se refleja en los estilos que podemos inferir de las grabaciones. La Tabla 6 presenta la distribución de géneros musicales de los registros de audio producidos, con rock (14.2%) y clásica (19.1%) como categorías sobresalientes, y la combinación de estos estilos da lugar al género alternativo (56.3%) como el más abundante, lo que resalta la mezcla de propuestas. En *Report on structured musical creativity 2006–2018* los estilos musicales identificados han sido tabulados,⁶¹ donde además *vocal* indica la música realizada con voces, *barroca* indica con recursos de época, *world* etiqueta música hecha con niños (no tiene relación con *world music*), *latino* de influencia caribeña, *pop* indica arreglos con teclado y ritmos afines a la música comercial,

60 Rhodes, "Analysis of Creativity", 307.

61 Revoredo, *Report on structured musical creativity 2006–2018*, 42.

soundtrack la realizada por encargo para acompañar un audiovisual, y *electrónica* con recursos secuenciados.

Género	Registros	%
Alternativa	644	56.3
Clásica	218	19.1
Rock	162	14.2
Vocal	38	3.3
Barroca	35	3.1
World	21	1.8
Latino	11	1.0
Pop	9	0.8
Soundtrack	3	0.3
Electrónica	1	0.1
TOTAL	1142	100

Tabla 6. Clasificación por estilo musical

Un recurso particular consistió en la realización de arreglos musicales con voces (3.3%), generalmente acompañadas por piano. Trabajar con voces a veces requiere repetir secciones o canciones para reafirmar la afinación de la voz, como en el siguiente ejemplo: 2011_07_24LandLapicesDeColores⁶² (ASMBL).

Con algunos grupos académicos se condicionaron las propuestas musicales para imitar el estilo barroco (3.1%), utilizando recursos históricos descritos previamente. El primer intento fue 2008_02_29SBolivarGBarroco⁶³ (ASMBL), que imitó el estilo armónico y melódico barroco. En estos casos 2013_11_14CSBarrocoEspañoleta⁶⁴ (ASMBL) y 2013_11_28CSEspañoleta⁶⁵ (ASBL) se toma la antigua melodía *Españoleta*; esta melodía base permitió al grupo practicar cambios de intención-carácter manteniendo un esquema armónico. Otro recurso común fue improvisar una melodía que sea temática, sobre una propuesta armónica, y luego repetirla en *tutti* acompañando la melodía con duplicaciones según la técnica del *ripieno* (relleno armónico). El *tutti* se practicó en diferentes tonalidades separadas por improvisaciones de *solos* en secciones con modulación armónica: 2012_06_17CSBolivarFAllegro⁶⁶ (ASMBL). A un grupo de estudiantes en el curso universitario de UNEARTE se les pidió

62 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/34932208

63 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/34932206

64 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/19185122

65 https://soundcloud.com/creamusica/2013_11_28csespan-oleta

66 https://soundcloud.com/creamusica/2012_06_17csbolivarfallegro

improvisar en estilo barroco con comandos de acordes dados por el director: 2013_02_21CASPMUnearteAndanteC⁶⁷ (ASMBL). Otro procedimiento consistió en componer un cifrado de bajo armónico previamente, y luego los músicos debían llenarlo con recursos melódicos: 2013_04_04CASPMUnearteB⁶⁸ (ASBL). En videos hay ejemplos de creatividad con el grupo de estudiantes en Perú, practicando con teclados en estilo alternativo y barroco.⁶⁹

En cuanto al idioma de las letras, casi todas están en español, excepto algunas en idioma nativo ticuna⁷⁰ (hechas por el grupo de Caballococha, Perú), y 2013_11_17LandThingsDreamsAreMade⁷¹ (ASMBL) en una primera sesión de inducción, es la única que toma letras en inglés, en particular readaptación de una canción reconocida.⁷² Entonces, estos casos evidencian cómo las propuestas de los músicos son insumos para el proceso creativo.

Durante las improvisaciones instrumentales pueden producirse algunas propuestas agresivas y disonantes, y así ser organizadas de manera musical estructurada. Este es un hermoso ejemplo de una improvisación poderosa. 2008_01_11SBolivarFRapidoYFuria⁷³ (ASMBL), aquí el violonchelista fue un participante recurrente, y el violín y el fagot fueron participantes irregulares y quien escribe, al piano. Entonces, cerca de la confusión musical puede ser posible la recapitulación y la estructuración perceptiva.

Una propuesta gestual amorfa no produce un resultado creativo efectivo, como es el caso de 2008_12_02MetSSB⁷⁴ (ASRL). Aquí se puede escuchar una interpretación monótona en el cantante (excepto el final apoyado por la batería) y guitarra. Las melodías indefinidas no ayudan a estructurar las secciones ni a producir interés musical. 2008_01_24LandD⁷⁵ (ASBL) es una improvisación que incorpora recursos atípicos porque no hay *tempo*, secciones coordinadas, ni escala musical. El problema con repetir este tipo de improvisación con recursos indefinidos es que resulta en creaciones indistinguibles.

Hay una tendencia a que las grabaciones calificadas ASMBL sean producidas con más frecuencia por grupos con miembros recurrentes, ya que hay más seguridad en

67 http://www.reverbnation.com/open_graph/song/34932216

68 http://www.reverbnation.com/open_graph/song/16842798

69 Publicados con los videos del año 2018 en: <https://www.youtube.com/@creamusica/videos>

70 <https://www.youtube.com/watch?v=1sPCeZLUY04>

71 http://www.reverbnation.com/open_graph/song/19211059

72 Human League - The Things That Dreams Are Made Of.

73 <https://soundcloud.com/creamusica/improromntictriopiano>

74 http://www.reverbnation.com/open_graph/song/34932223

75 http://www.reverbnation.com/open_graph/song/34932225

la interpretación musical. ASBL y ASRL ocurren con más frecuencia con miembros de menor antigüedad porque hay cierta inseguridad en la actuación. Aunque claramente esto no es un factor determinante ya que hemos mostrado creaciones exitosas con TCMPS. Esto revela que la permanencia en la creatividad es un factor influyente pero no determinante en la propuesta del participante.

El proceso empleado

Las TCM conforman el proceso empleado. Todas las TCM conducen a formas de optimización estructural; el tiempo perceptual aparece en técnicas intermedias, y el equilibrio de la información perceptual en técnicas avanzadas. Las TCMPS producen un primer acercamiento a la optimización del comportamiento colectivo.

Con miembros recurrentes se exploraron las TCM para generar secciones en nuevas recurrencias formales abiertas a la proposición de los participantes. En este ejemplo, el director domina con gestos sugestivos, y el colectivo estructura la música sobre la marcha con coordinaciones: 151024LandSentidos⁷⁶ (ASMBL).

La coordinación libre es parte de las técnicas intermedias. La coordinación por dos participantes o más, ofrece diversidad de propuestas y da posibilidades de actuar por fuera de las indicaciones del director. En este registro de socialización 2012_06_172CaminosEBaladaDelTrafico⁷⁷ (ASMBL) se puede apreciar la coordinación entre el coro y los vientos (esto no es fuerte), que se alternan con los cantantes independientes de la guitarra y el bajo; hay un video⁷⁸ de la experiencia. Las actuaciones en vivo son piezas más largas, porque la coordinación requiere adaptación a las condiciones acústicas.

El proceso creativo tenía la cualidad de inducir cambios coordinados en aquellos que se incorporaban a la improvisación. Las presentaciones en vivo son una prueba de esta inducción. En 2013_05_19UCVFRosa⁷⁹ (ASMBL) se puede apreciar el interés generado por la coordinación de diferentes cantantes en diferentes secciones; la pieza fue aplaudida por el público. La coordinación de cantantes con las secciones también se puede apreciar en 2012_07_16CSBolivarQueBonitoEs⁸⁰ (ASMBL) de un ensayo de la Orquesta Creativa, agrupación que reúne participantes de distintos talleres para presentaciones en público.

76 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/24616990

77 https://soundcloud.com/creamusica/2012_06_172caminosebaladadeltrafico

78 <https://youtu.be/BGc4eZ668FE?si=1KvHA6BZ3KQwp5yl>

79 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/34932228

80 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/15587409

El proceso en los grupos no dirigidos (CCND) fue inducir la coordinación a través de la participación instrumental en la improvisación, sin señales de dirección. Esto se puede ver en el fragmento 2007_04_21SalaSPLayF⁸¹ (ASMBL) donde participé tocando la flauta.

Pease, Winterstein, y Colton proponen evaluar la entrada (*input*), la salida (*output*) y procesos de sistemas creativos artificiales.⁸² Aquí es apropiado incluir la Evaluación de la Medida de Proceso, resultante de la comparación de dos grupos, uno con los procesos de producción creativa, y otro sin los procesos. Lo cual se traducirá en nuestra experiencia en comparar los grupos inducidos mediante TCM contra los grupos CCND, no inducidos en TCM. Según los datos reportados, si consideramos que cincuenta sesiones de CCND representan el 15% del total de sesiones, y estas han producido el 10% de los registros de audio, observamos una disminución en el número de registros producidos en comparación con los grupos dirigidos por TCM, donde el 85% de las sesiones producen el 90% de los registros de audio; esto es consecuencia de que CCND produjo un mayor número de registros de audio no seleccionados.

La salida producida

En cuanto a la salida, Pease, Winterstein y Colton Pease *et al.* proponen medir la novedad y la calidad en productos creativos, donde hemos considerado algunas medidas subordinadas que examinaremos a continuación.⁸³

Medidas de novedad

En esta categoría encontramos la medida transformacional, para conocer qué tanto es posible producir creaciones alejadas de los procesos básicos de las TCM. Es posible que la dirección propuesta por el miembro permanente Juan Andrés García durante una presentación pública, pueda ser un ejemplo de evolución alejada de las TCM básicas: 2014_06_14 SalaConciertosUnearte2⁸⁴ (clasificación ASBL debido a la duración). Otro ejemplo puede encontrarse en las creaciones del grupo vocal identificado como Fábulas, que ha musicalizado historias. En este caso, el conocido cuento de *Caperucita Roja y el Lobo* ha sido adaptado a una interpretación vocal en cuatro partes en 2011_03_26LandCaperucita (ASMBL).⁸⁵

81 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/33381303

82 Pease, Winterstein y Colton, "Evaluating Machine Creativity", 2.

83 Pease, Winterstein y Colton, "Evaluating Machine Creativity", 2.

84 <https://youtu.be/p2JlgtJpi-o?si=VtheNIqgCT9dY41Y>

85 <https://soundcloud.com/creamusica/caperucita-m-sica-incidental-4>

En la medida de complejidad se evalúa qué tan complejo puede llegar a ser un proceso creativo. En este ejemplo 2008_05_16 SBolivarFSinfoniaEnsamble⁸⁶ (ASMBL) el grupo empleó TCM avanzadas, utilizando la autodirección grupal. Otro ejemplo puede ser la propuesta en la que el grupo imitó la estructura de un concierto académico para instrumento solista, alternando secciones temáticas con secciones transitorias, mientras el grupo dialoga con un instrumento protagonista; dos videos demuestran esta experiencia.⁸⁷

La medida de sorpresa evalúa lo inesperado de un evento basado en la probabilidad de que ocurran eventos similares en ese contexto. En las inducciones se esperaba que el grupo respondiera a las instrucciones, pero a veces ocurría un evento inesperado, guiado por las propuestas de los participantes, por lo que la estructura emergente debe ser redirigida para incorporar este evento inesperado, produciendo nuevos resultados musicales. Esto puede apreciarse al final de 2011_02_05Land01Algas⁸⁸ (ASMBL), donde uno de los participantes toma la iniciativa para generar una nueva sección.

En la medida de novedad percibida se evalúa cómo los humanos juzgan los elementos generados por el sistema en comparación con los generados por humanos. Podemos adaptar esta medida al hecho de que las TCM imitan estructuras de música popular y académica. Entonces, ¿pueden las creaciones improvisadas tener el alcance de una canción popular o comercial reconocida? Ese fue un objetivo en 2016 al producir en estudio seis creaciones seleccionadas y preparadas para su formato comercial. Se pueden acceder para audición en línea.⁸⁹ La canción llamada *Tiempo* es originalmente de nuestro miembro permanente Carlos Vásquez, incluida para difusión. Aunque están disponibles, no han tenido la publicidad ni la continuidad para destacar en el mercado competitivo, pero pueden apreciarse para su evaluación comparativa en el contexto de música comercial.

Medidas de Calidad

También propuesto por Pease, Winterstein y Colton,⁹⁰ son las medidas de calidad, que incluyen la medida de respuesta emocional para evaluar el impacto emocional de las creaciones, y la medida pragmática para juzgar hasta qué punto un ítem cumple

86 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/26937531

87 <https://youtu.be/cqrioqdrCyo?si=ZVT6Y5UJ95FqPKGN>

88 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/34932230

89 <https://open.spotify.com/artist/6fP9FZEGgjaT8g6CINzyne?si=0bf2bb367edf45ae>

90 Pease, Winterstein y Colton, "Evaluating Machine Creativity", 5.

con un objetivo. Para entender la medida de respuesta emocional, podemos referirnos nuevamente a los treinta cuestionarios completados por los participantes entre 2008 y 2013 en Revoredo.⁹¹ En la pregunta 14) ¿Cuál es su opinión sobre las piezas compuestas con el método de creatividad musical? Cuatro respuestas están calificadas como buenas-regulares, la mayoría de las respuestas son calificadas como muy buenas utilizando palabras como “diversas”, “hermosas”, “geniales” y “creaciones espirituales libres”. También es común encontrar en los registros de audio las risas de los participantes al final de la grabación, o el aplauso del público en las socializaciones, que muestran el impacto emocional positivo de las creaciones.

En la medida pragmática ya hemos evaluado las creaciones en cuanto cumplieron el objetivo de lograr arreglos musicales atractivos para la difusión, con los resultados de 71% ASBL, 12% ASMBL, y 17% ASRL.

La presión (el contexto)

Aunque la disponibilidad de espacios permanentes en los conservatorios, junto con el acceso a instrumentos musicales y una adecuada convocatoria representaron aspectos favorables para el desarrollo de esta experiencia, es importante señalar que el proyecto no alcanzó el reconocimiento institucional ni se formalizó como un programa o cátedra oficial dentro de dichas instituciones. Esta condición tuvo efectos limitantes, particularmente en la permanencia y continuidad de los participantes. En su mayoría, los participantes optaron por integrarse a las propuestas orquestales de El Sistema o a los programas educativos formales de orientación popular, que gozan de mayor legitimidad académica. Así lo evidencia mi reporte,⁹² en el que se registra que dieciséis participantes permanentes de los grupos de creatividad corresponden a músicos autodidactas o que no completaron su formación académica formal. Esta situación resulta paradójica, considerando que los talleres de creatividad promovieron prácticas inclusivas, colaborativas y participativas entre músicos de diversas trayectorias y tendencias, precisamente aquellas funciones que las instituciones musicales reconocidas suelen declarar como sus objetivos, pero que no consiguen materializar.⁹³

Además de las limitaciones estructurales impuestas por el monopolio cultural

91 Revoredo, *Report on structured musical creativity 2006-2018*, 46-49.

92 Revoredo, *Report on structured musical creativity 2006-2018*, 35-37.

93 Geoffrey Baker, “El Sistema, ‘The Venezuelan Musical Miracle’: The Construction of a Global Myth”, *Latin American Music Review* 39, nro. 2 (2018): 160.

ejercido en Venezuela por El Sistema, principal agente hegemónico en la gestión de oportunidades y recursos musicales en el país, el desarrollo de este proyecto se vio afectado por la crisis social generalizada, caracterizada por amenazas directas a la seguridad personal, a la integridad de los bienes y a las condiciones mínimas de subsistencia cotidiana.⁹⁴ Este contexto adverso obligó a la suspensión de las actividades en Venezuela. Posteriormente, el proyecto logró continuar de manera breve en Perú, donde se completó el proceso de inducción de los participantes en las TCM, antes de su finalización definitiva.

Cinco condiciones para evaluar la metacreatividad

En *Evaluating Musical Metacreation in a Live Performance Context*, Eigenfeldt, Burnett y Pasquier consideran cinco puntos de vista potenciales a tener en cuenta al evaluar sistemas creativos, que pasamos a desarrollar a continuación.⁹⁵

1) En cuanto a la comunicación artística de las improvisaciones nos referiremos a la profundidad de la emoción latente. La creación musical registrada podía abordar desde la oscuridad y la depresión hasta la alegría y la euforia. Las creaciones logradas reflejan emociones personales y psicológicas. Esta no es una propuesta fría ni mecánica; por el contrario, las emociones, surgidas de los sentimientos y pensamientos, otorgan fuerza y sentido a sus posibilidades expresivas. Y estos sentimientos son espontáneos y comunicables a través de la música.

Este ejemplo musical es especialmente dramático, 150516CSBMeSientoMal⁹⁶ (ASMBL), la cantante improvisa sobre la autodegradación y la culpa a los padres en un ritmo de *rock 'n' roll*. La sección final fue liderada por la cantante y su impulso emocional, y la banda la siguió.

En el caso de la música instrumental, había mucho contenido emocional comunicable a través de los sonidos. 2011_06_23CSBEMeditationWithDance⁹⁷ (ASMBL) es una creación instrumental con dinámicas de tensión-relajación que reflejan procesos emocionales profundos.

2) La creatividad se presentó en treinta y dos socializaciones. Aunque no todas las presentaciones públicas lograron un arreglo exitoso, aquellas en las que el arreglo resultó efectivo generaron una respuesta entusiasta por parte del público. En las

94 José Briceño-Ruiz, "The Persistent Crisis in Venezuela", *Latin American Policy* 11, nro. 1(2020): 165-66.

95 Eigenfeldt, Burnett y Pasquier, "Evaluating Musical Metacreation", 140.

96 http://www.reverbnation.com/open_graph/song/23701645

97 http://www.reverbnation.com/open_graph/song/26937480

presentaciones públicas la creatividad en vivo se demostraba solicitando letras aportadas por el público, o en algunos casos con la participación directa del público. En el caso 2012_07_22FedoraAlemanMiedo⁹⁸ (ASMBL), el público hizo el aporte para la letra “todos tienen más miedo que yo, con música superaré cualquier dificultad”; resultando bien recibida por el público. La imagen 5 muestra al grupo creativo que realizó esta presentación en la sala Fedora Alemán del complejo CASPM perteneciente a El Sistema. 2008_07_09Guarenas1Cancion⁹⁹ (ASMBL) fue compuesta poco antes del acto final de clausura del año académico, fue del agrado del público.



Imagen 5 Actuación pública en el CASPM, Caracas, 2012. Fuente: registro de fotos de Crea Música

3) Ciertamente, esta experiencia ha sido publicada mientras se realizaban inducciones,¹⁰⁰ y se ha presentado para congresos académicos especializados donde se exponen ejemplos de análisis de secciones coordinadas.

98 https://soundcloud.com/creamusica/2012_07_22fedoraalemanmiedo

99 http://www.reverbNation.com/open_graph/song/33404393

100 Ryan Revoredo, “Creatividad musical y fisicalismo”, *Sul Ponticello* II, nro. 41 (2012): 1.

4) Hay algunas reseñas no académicas de este sistema creativo. Pueden considerarse una entrevista en un programa de televisión¹⁰¹ donde se hace una demostración en vivo, y otra reseña en la revista impresa *El Nacional* del 3 de junio de 2013. Estas no son referencias críticas o evaluativas, sino entrevistas promocionales. Otro caso es 2010_06_12LandBeFree¹⁰² (ASMBL) que fue seleccionada finalista en un concurso en Argentina sobre creatividad musical bajo el lema Sé Libre. La imagen 6 muestra parte del grupo coral del Conservatorio J. J. Landaeta que practicó en la creación de esta pieza musical.



Imagen 6. Grupo recurrente de creatividad coral, Conservatorio J. J. Landaeta, Caracas, 2010. Fuente: registro de fotos de Crea Música

5) Este artículo expone por primera vez la experiencia completa de inducción creativa. Tomando ejemplos variados, aquí se exponen menos del 5% de los registros de audio totales, incluyendo el 23% de los registros ASMBL totales, lo que abre la posibilidad a nuevos métodos científicos para probar esta experiencia de inducción.

101 <https://youtu.be/G5CuLJ3on6c?si=cPSgm8Z46E8P2T7N>

102 http://www.reverbnation.com/open_graph/song/28567090

Conclusiones

Este estudio ha demostrado la efectividad de las TCM en fomentar la improvisación estructurada y la creatividad musical colectiva de acuerdo a estándares populares y académicos, y de fomentar niveles de innovación, complejidad y de transformación abiertos por los participantes, emocionando al público y promoviendo la participación sin perder la coherencia de grupo ni la musicalidad. El desglose descrito en etapas de definición de la creatividad, *input*, procesos, productos logrados, rasgos de transformación e innovación, contexto, metodología, mediciones, demostraciones y encuestas busca validar el sistema de generación de música pautado por las TCM como un sistema complejo y asequible, capaz de reproducir creativamente el acervo musical de los participantes, pues refleja su composición y complejidad estructural. El marco teórico propuesto para la evaluación de la creatividad además sustenta las siguientes conclusiones, derivadas del análisis y la discusión de las grabaciones de audio:

Improvisación estructurada y optimización perceptual

Las grabaciones de audio revelan que las TCM mejoran significativamente la capacidad de los músicos, tanto novatos como experimentados, para crear piezas musicales coherentes y estructuradas. Este enfoque estructurado reduce la entropía sonora y permite la creación de piezas musicalmente atractivas en entornos de improvisación espontánea. Los registros de audio clasificados como Muy Bien Logrado (ASMBL) y Bien Logrado (ASBL) confirman la efectividad de las TCM en la producción de resultados musicalmente coherentes y estéticamente agradables.

Las TCM demostraron ser altamente efectivas en replicar las estructuras de la música académica y popular dentro de la improvisación. Esta metodología permite la reproducción espontánea de estructuras armónicas y rítmicas encontradas tanto en la música clásica como en la popular.

Diversidad de producciones musicales y exploración creativa

Las grabaciones demuestran una amplia gama de estilos y géneros musicales, desde rock y clásico hasta barroco y alternativo, mostrando la versatilidad de las TCM para adaptarse a diferentes contextos musicales. Las medidas de transformación y sorpresa observadas en las grabaciones indican que las TCM

fomenta un entorno creativo donde pueden surgir ideas musicales complejas, inesperadas y novedosas.

Compromiso emocional y validez artística

La profundidad emocional y la validez artística de las improvisaciones son evidentes en las grabaciones, con los participantes a menudo expresando sentimientos de alegría, satisfacción y bienestar durante el proceso creativo. La medida de la respuesta emocional, según lo indicado por los comentarios de los participantes, por las encuestas, y por las emociones registradas en las grabaciones, subraya el poder psicológico y comunicativo de la música creada a través de las TCM. La capacidad de transmitir emociones a través de la improvisación estructurada resalta el potencial artístico de estas técnicas.

Desarrollo de habilidades a largo plazo y autonomía

Los TCMPs facilitan la optimización perceptual guiando a los participantes principiantes para equilibrar lo musical. Los participantes recurrentes que se involucraron en múltiples sesiones demostraron una mayor autonomía y dominio de las TCM avanzadas, como el tiempo perceptual y el equilibrio de la información perceptual. Esta evolución indica que la participación a largo plazo con las TCM mejora las habilidades musicales individuales y también fomenta una comprensión más profunda de la dinámica de grupo y la colaboración creativa. La capacidad de los participantes experimentados para dirigir y coordinar las improvisaciones grupales agencia las TCM para el desarrollo de habilidades y la dirección creativa.

Aceptación pública y comunicación artística

Las presentaciones públicas y socializaciones recibieron respuestas positivas del público, particularmente positivas cuando los arreglos musicales estaban bien estructurados y emocionalmente atractivos. El uso de letras aportadas por el público y dinámicas interactivas en entornos públicos demuestra aún más el poder comunicativo de las TCM para crear una experiencia artística compartida.

En conclusión, el análisis de los registros de audio confirma que las TCM son una metodología robusta para inducir improvisación estructurada y creatividad musical colectiva. Al integrar la optimización perceptual, la coordinación grupal y el

compromiso emocional, las TCM permite a músicos de diferentes niveles de habilidad producir piezas musicales coherentes, innovadoras y emocionalmente resonantes. Estos resultados respaldan los conceptos teóricos de optimización, tiempo y equilibrio perceptivos que dieron lugar a las TCM, referidos al comportamiento estructural de la música.

La aplicación potencial de las TCM en contextos educativos y de práctica colaborativa ofrece un marco valioso para fortalecer la creatividad musical y optimizar las dinámicas de grupo en diversos ámbitos. Entre ellos destacan la acción social a través de la música, la música comunitaria, el “musicar”, el desarrollo de la inteligencia artística, los procesos de creación compartida y las experiencias de musicoterapia. En todos estos espacios, las TCM pueden actuar como mediadoras entre la estructura y la espontaneidad, facilitando la integración de habilidades perceptivas, expresivas y sociales que sustentan la creación musical colectiva.

Referencias

- Baker, Geoffrey. “El Sistema, ‘The Venezuelan Musical Miracle’: The Construction of a Global Myth”. *Latin American Music Review* 39, nro. 2 (2018): 160–193. <https://www.muse.jhu.edu/article/717148>.
- Berliner, Paul F. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Briceño Ruiz, José. “The Persistent Crisis in Venezuela”. *Latin American Policy* 11, nro. 1 (2020): 165–174. <https://doi.org/10.1111/lamp.12183>
- Brown, Andrew R. y Andrew Sorensen. “Interacting with Generative Music through Live Coding”. *Contemporary Music Review* 28, nro. 1 (2008): 17–29. <https://doi.org/10.1080/07494460802663991>.
- Choi, Aywon. “Jazz Harmonic Analysis as Optimal Tonality Segmentation”. *Computer Music Journal* 35, nro. 2 (2011): 49–66. <http://www.jstor.org/stable/41241722>.
- Costa, Rogério. “Free Improvisation and the Philosophy of Gilles Deleuze”. *Perspectives of New Music* 49, nro. 1 (2012): 175–205.
- Eigenfeldt, Arne, Adam Burnett y Philippe Pasquier. “Evaluating Musical Metacreation in a Live Performance Context”. En *Proceedings of the International Conference on Computational Creativity*, editado por Mary Lou Maher, Kristian Hammond, Alison Pease, Rafael Pérez y Pérez, Dan Ventura and Geraint Wiggin, 140–144. Dublin: Ireland, 2012.

- Faraco, Arthur. "Perception of Structure in Collective Free Improvisation and Its Context Dependency: An Exploratory Analysis". *Empirical Musicology Review* 18 (1-2) (2024): 63-81. <https://doi.org/10.18061/emr.v18i1.8875>
- Faber, Sarah E. M. y Anthony R. McIntosh. "Toward a Standard Model of Musical Improvisation". *European Journal of Neuroscience* 50, nro. 3 (2019): 2657-74. <https://doi.org/10.1111/ejn.14567>.
- Gillon, Laurie. "Varieties of Freedom in Music Improvisation". *Open Cultural Studies* 2, nro. 1 (2018): 781-89. <https://doi.org/10.1515/culture-2018-0070>.
- Huron, David. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- Jordanous, Anna. "A Standardized Procedure for Evaluating Creative Systems: Computational Creativity and Its Evaluation in Music". *Cognitive Computation* 4, nro. 3 (2012): 246-79. <https://doi.org/10.1007/s12559-012-9156-1>.
- Pease, Alison, Daniel Winterstein y Simon Colton. "Evaluating Machine Creativity". En *Proceedings of the ICCBR 2001 Workshop on Creative System: Approaches to Creativity in Artificial Intelligence and Cognitive Science*, editado por C. Bento y A. Cardoso. Washington, DC: Naval Research Laboratory, 2001.
- Pressing, Jeff. "Improvisation: Methods and Models". En *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, editado por John A. Sloboda, 129-78. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- Revoredo, Ryan. *Física de la música*. Lima, Perú: Trabajo independiente, 2006. https://www.academia.edu/7926906/FISICA_DE_LA_MUSICA.
- . "Creatividad musical y fisicalismo". *Sul Ponticello II*, nro. 41 (2012): 1-14.
- . "Estudio de estructuras perceptivas en música popular latinoamericana". *Epistemus. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura* 10, nro. 1 (2022). <https://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus/article/view/13792>.
- . "Frase circular y lineal en la forma sonata: estudio perceptivo". En *Actas del Primer Congreso de Psicología de la Música y Cognición Musical*, editado por María Inés Burcet, Rael Bertarelli Gimenes Toffolo, Elsa Perdomo Guevara y Margarita Lorenzo de Reizábal. Libro digital PDF/A, edición bilingüe. 2023a. ISBN 978-84-09-55195-8.
- . "Combinatoria armónica binaria: principios perceptivos de optimización". En *Actas del Primer Congreso de Psicología de la Música y Cognición Musical*, editado por María Inés Burcet, Rael Bertarelli Gimenes Toffolo, Elsa Perdomo Guevara y Margarita Lorenzo de Reizábal. Libro digital PDF/A, edición bilingüe. 2023b. ISBN 978-84-09-55195-8.

——— *Report on structured musical creativity 2006–2018*. Lima, 2024.

Rhodes, Mel. "An Analysis of Creativity", *Phi Delta Kappan* 42, nro. 7 (1961): 305–10.

Sawyer, R. Keith. *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2003.

Reseñas

RAM

María de los Ángeles Montes

La gaita rabiosa: nacimiento y consolidación del cuarteto como género de música popular y cordobesa

Córdoba: TeseoPress, 2024, 318 páginas.

ISBN 978-631-00-5199-4



La publicación de María de los Ángeles Montes (CONICET) dedicada al cuarteto no solo es un análisis detallado del desarrollo y la consolidación del género en Córdoba (Argentina), sino un verdadero aporte a los estudios musicales desde la perspectiva sociosemiótica. El libro trabaja una serie de aristas principales que resultan pertinentes de recuperar acá: el problema de la política académica —¿por qué el cuarteto?—, los tres paradigmas del cuarteto y, finalmente, el programa y la metodología semiótica para los estudios sobre la música.



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

El libro de Montes expresa, en primer lugar, la necesidad de un gesto político que responda a los agravios hacia la comunidad científica —principalmente de las humanidades y las ciencias sociales— sufridos en los últimos años por la militancia de corte “neoliberal”. Se responde a “una omisión significativa” de signo doble:¹ la subalternidad de clase —el cuarteto como una música propia de los sectores populares— y la subalternidad territorial —es una música del interior del país; ¿es una música nacional o el gentilicio “cordobés” limita toda posibilidad de identificación federal?—. A esto se suma el problema de la subalternidad académica derivada del objeto de estudio, del otro lado de la valla, la autora percibe que “la academia” también reniega de los objetos de estudio “populares”² como si fueran “boludeces”.³ Es por esto que el estado de la cuestión sobre el cuarteto revela escasos antecedentes. Allí encuentra el primer problema metodológico: no hay una conciliación entre las lecturas de corte inmanente —las que relevan elementos tópicos o estructuras musicales recurrentes— con la perspectiva sociocrítica —dominada, además, por trabajos de corte periodístico—. Montes reconoce la necesidad de la superación de una perspectiva meramente estilística. Hay que entender que un género popular, antes que una acumulación de recursos líricos y musicales es un acontecimiento cultural, un espacio de sociabilización donde se manifiesta lo popular: “la canción significa con toda su materialidad”, es un “objeto semiótico complejo, compuesto por diferentes sistemas significantes que no son capaces de decir lo mismo porque su materialidad los condiciona”.⁴ Contraria a la preconcepción de que la música solo puede afectarnos en términos emocionales, porque no significaría en términos simbólicos, ella va a hacer un incisivo hincapié en el modo en que una simple melodía nos ancla en una identidad social determinada; es decir, el sonido forma parte de la trama de las “narrativas identitarias”.⁵

Es en este punto en que la sociosemiótica se presenta como el marco teórico más dinámico para afrontar el análisis. Recordemos que, para Eliseo Verón,⁶ el modelo de sistema productivo postula la existencia de relaciones sistemáticas entre los

1 María de los Ángeles Montes, *La gaita rabiosa: nacimiento y consolidación del cuarteto como género de música popular y cordobesa* (Córdoba: TeseoPress, 2024), 12.

2 Mediatizados, masivos y modernizantes (Juan Pablo González, “Musicología popular en América Latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos”, *Revista Musical Chilena*, 55, nro. 195 (2001): 38-64.

3 Montes, *La gaita rabiosa*, 14.

4 Montes, *La gaita rabiosa*, 20.

5 Pablo Vila, “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, *Revista TRANScultural de música*, nro. 2 (1996). <https://bit.ly/4d3CNGu>

6 Eliseo Verón, *Semiosis de lo ideológico y el poder. La mediatización* (Buenos Aires: Secretaría de Extensión Universitaria, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997).

distintos conjuntos significantes de estos sistemas. La producción de sentido se ofrece como el producto de un trabajo social, ya que está atravesada por la producción, la circulación, el reconocimiento y el consumo. La semiosis es, por tanto, intersubjetiva. Cifra una serie de conductas asociadas a patrones reconocibles por los usuarios, como, por ejemplo, el baile: son normas que se aprenden en la esfera de la *praxis*. Por lo tanto, se articula con los órdenes de lo ideológico y el poder.⁷ Es así que, siguiendo el programa de Verón, Ángeles Montes reflexiona incisivamente sobre los procedimientos de producción y reconocimiento del fenómeno “cuarteto”. Así, se toma la noción de “discurso” como superadora de palabra o texto, para entender el signo desde la semiótica pragmatista: cualquier cosa es capaz de significar algo para alguien;⁸ y esa significancia depende del carácter dialógico de la producción de sentido.⁹ Señala la autora: “¿de qué sirve saber que la mayor parte del cuarteto cordobés está armonizada en modo menor, si no podemos interpretar eso como significativo para algo?”¹⁰ De este modo, el libro de Montes permite entender cómo los sonidos significan en las identidades sociales, ya que se sostienen sobre una trama de asociaciones discursivas que hace a la identidad y a la memoria: el cuarteto “suena” a cordobés porque hay una construcción intersubjetiva donde lo simbólico “Córdoba” se construye asociativamente.

Del mismo modo, si bien los elementos visuales son más fáciles de abordar, suele perderse de vista la densidad semiótica de estos aspectos frente a la lírica. Las tapas de los discos no solo nos colocan en el contexto técnico de producción de la imagen —fotografía, montaje—, sino también se nos permite ver cómo se presentó el género a sus consumidores: de tapas coloridas donde se priorizaba el nombre del grupo a carátulas dominadas por la imagen de los artistas. El cambio permite observar de qué manera estos rostros fueron volviéndose más reconocibles para el público; significan. La puesta en escena es otra dimensión de lo visual. Aspectos espaciales, gestuales, iluminación: el cuerpo es un signo, una mercancía del mismo modo que lo es la música, en el escenario se presenta y se vende. Y la autora ve la importancia de estudiar estos signos para entender cómo la subalternidad traza el horizonte de lo decible, lo escuchable y lo mirable.

Igualmente, resulta compleja la asociación de lo performático solo al campo de la visualidad ya que, si bien son dos dimensiones parcialmente superpuestas, tienen

7 Lucrecia Escudero Chauvel, “Una lectura en producción de la semiosis social”, *Estudios* 33 (enero-junio 2015): 69-94.

8 Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1974).

9 Mijail Bajtín (Buenos Aires: Siglo XXI, 1999).

10 Montes, *La gaita rabiosa*, 25.

aspectos diferentes. Montes aborda la performatividad desde el archivo —fotográfico, fílmico—, pero esta postura pierde de vista el carácter de *convivio* que tiene todo hecho social —más aún los artísticos como el teatro o los conciertos— en tanto el encuentro y la experiencia con el, y, en el otro, como zona de experiencia y subjetivación, en un territorio geográfico/histórico preciso, que surge de la multiplicación de *convivio*, *poiesis* corporal y expectación¹¹. Cabe preguntarnos si este dominio, el performático, no opera de forma transversal a los tres dominios: la lírica modula los *coreo* —el canto multitudinario—; el ritmo codifica los pasos de baile —la retórica del cuerpo—; en algunos casos, la visualidad marca incluso una pauta de vestimenta o *look*. La performance, más allá de que se encuentra determinada de forma discreta por las codificaciones del género, podría pensarse parcialmente por fuera del terreno de *la cosa como es* para entenderla en *la cosa haciéndose*: tiene un peso actancial relevante.

El corpus busca trazar una definición inductiva del género —frente a una definición deductiva, estática— capaz de inferir las características prototípicas del fenómeno. Este se encuentra dividido en tres grupos principales que comprenden más de mil setecientas canciones que son abordadas en dos niveles de análisis.¹² El primero, identifica las características típicas en las tres dimensiones principales que abarca la música: sonoras, líricas y visuales/performativas. El segundo nivel busca reconstruir el dispositivo de enunciación prototípico de cada paradigma discursivo; se busca una suerte de axiología común. Es por esto que la estructura del libro sigue un riguroso método expositivo. Se postula que el cuarteto puede ser organizado en tres paradigmas discursivos principales, y a cada uno de estos se le dedica un capítulo, lo que facilita una lectura comparativa: el paradigma tradicional (capítulo 1); el paradigma blanqueado (capítulo 2) y el paradigma cuarteto/cuarteto (capítulo 3). Del mismo modo, los capítulos presentan una estructura similar en apartados: una introducción, un primer bloque de análisis descriptivo —las características sonoras, la lírica, lo visual— y un segundo bloque que la autora califica de mayor abstracción; aborda la configuración de los dispositivos de enunciación prototípicos, las condiciones sociales alrededor de un determinado momento del género y formula una serie de hipótesis sociosemióticas que buscan comprender el matiz del género como acontecimiento social antes que una creación individual.

Ahora, la autora enfrenta un desafío metodológico notable: conjurar herramientas analíticas provenientes de diferentes disciplinas para pensar junto a

11 Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica* (Buenos Aires: Atuel, 2012), 30.

12 El recorte temporal del corpus abarca desde la consolidación del primer paradigma discursivo y su primera renovación —década de 1960— hasta la última gran transformación profunda del género en los 90.

la lírica —aspecto de mayor tradición analítica— lo sonoro, lo visual y lo performático. Más allá del análisis de estas dimensiones y los diálogos que establecen —apela a la teoría musical, al análisis de la imagen y la *performance* en relación a la tecnología y a los cuerpos—, no pierde de vista que para *comprender* el campo de la producción del cuarteto —y de toda música en sí— debe llevar a cabo una historización del género que le permita posicionarse desde una perspectiva diacrónica. De este modo puede atisbar las condiciones internas, externas, materiales y simbólicas con las que se construyen el cuarteto y su condición de subalternidad en la cultura nacional. Esto puede verse claramente cuando se ocupa de la estructura musical del paradigma tradicional. Si bien, apelar al método cuantitativo le permite, a través del uso de gráficos, tablas y otras herramientas de la estadística, observar la frecuencia de uso de los principales ritmos e instrumentos, es a través de la perspectiva diacrónica que ella puede reconstruir las influencias, las fuentes, los préstamos y las transformaciones —y limitaciones— que permitieron que el cuarteto se erija como tal en un momento histórico puntual: la *música tropical* caribeña, con sus instrumentos, se encuentra con los pasodobles españoles y las tarantelas italianas e incluso el vals, entre muchos otros ritmos.

Así, *La gaita rabiosa* no sólo busca romper el sesgo de la subalteridad del cuarteto en el campo académico, demostrando el espesor de un fenómeno cultural tan complejo y central en la cultura argentina como invisibilizado. El libro presenta un verdadero proyecto metodológico que hace converger y sintetiza una serie de paradigmas teóricos que, a primera vista parecieran irreconciliables. Pero, es fundamental hacerlos dialogar para poder abordar un proceso semiótico tan complejo como la canción.

Juan Martín Salandro

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

CELEHIS, Estudios de Teoría Literaria

salandrojuanmartin@gmail.com

Makis Solomos

De la música al sonido. La emergencia del sonido en la música de los siglos XX y XXI

Madrid: Akal, 2025, 342 páginas.

ISBN: 978 844 605 66 76



En abril de 2025 hace su aparición en lengua española el libro de Makis Solomos titulado *De la música al sonido. La emergencia del sonido en la música de los siglos XX y XXI*. Esta obra fue publicada por primera vez en francés en 2013 y luego reelaborada y publicada en inglés en 2020. Esta versión española cuenta además con el prefacio de Carmen Pardo Salgado, quien lo sitúa de manera contextual en el mapa de la producción musicológica hispanoparlante. El autor se propone “una síntesis, una de las primeras de este tipo, ya que pretende delimitar la emergencia del sonido de



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

forma sistemática y global” (22). De este modo, el objetivo perseguido por Solomos es el de analizar cómo la categoría de *sonido* se hace su lugar en el discurso musicológico. Es, sin dudas, una categoría compleja que, por momentos, parece desdibujarse o, como el mismo autor menciona en sus conclusiones, se queda vacía, como cáscara fetichizada.

Lo que le interesa al autor, tal como lo expone en la introducción, es la categoría de *sonido*. Partiendo de la supuesta autonomía que tal categoría reviste en la actualidad, el sonido aparece, sin embargo, analizado desde diversas perspectivas: el sonido puede ser algo que envuelve y en el que nos encontramos inmersos; a veces, el sonido es solo un resultado; el sonido es entendido en su oposición a la tradición musical; el sonido como objeto de estudio de los ya consolidados *Sound Studies*; la escucha como categoría que adquiere relevancia una vez que la noción de sonido se desdibuja en lo relacional, entre otras. En este panorama tan diverso, el propósito del libro es el análisis del sonido como parte de un problema de la música a partir de una reconfiguración dentro de ella misma: “este cambio de paradigma tiene lugar en el interior de la música misma, es decir, según una evolución que le es propia en su escritura, sus cuestiones técnicas, su contenido estético y su recepción” (15). Es aquí como se detalla la ubicación histórica para pensar el *sonido*: como una progresiva autonomización de los dominios de lo musical (lo que nos hace preguntar por cierta noción evolutiva como supuesto histórico-filosófico de este trabajo).

El trazado de este libro, entonces, recorre las nociones del timbre, el ruido, la escucha, la inmersión sonora, la composición del sonido y la idea del espacio-sonido. De este modo, Solomos arma su investigación apoyándose en el devenir histórico, que contextualiza de manera clara; asimismo, no es necesariamente cronológico: vemos cómo vuelve a recurrirse a las mismas obras o acontecimientos desde la perspectiva que introduce cada capítulo. De este modo, la mencionada autonomización podría estudiarse desde los inicios de la noción de *timbre*, tarea que el musicólogo griego elabora en el primer capítulo. El tema a lo largo del capítulo será examinar el timbre en su emergencia durante el siglo XX hasta su pérdida de vigencia por su matiz causalista, esto es, por haber quedado reducida a designar su fuente sonora. El capítulo inicia con una investigación terminológica: interesa destacar cómo en otros idiomas, sean el alemán, griego o chino, el vocablo para designar el timbre contiene una referencia a la idea de *color*, a diferencia del español, ruso, inglés o italiano que comparten la misma raíz de timbre. En especial en francés, le interesa a Solomos dar cuenta que la noción de timbre tiene algo relativo a la *sensación*: “el timbre debe tener una causa que se debe buscar en el cuerpo sonoro” (27). El análisis

en torno al concepto de timbre también abarca a los tratadistas de la orquestación. Si bien el vocablo *timbre* aparece mencionado en correspondencias epistolares entre músicos decimonónicos (Schumann, Berlioz), no es sino hasta el siglo XX en que los tratadistas incluirán el estudio tímbrico como tal, como en el tratado de Charles Koechlin. Asimismo, desde la perspectiva positivista de finales del siglo XIX, el concepto de timbre es estudiado de una manera fiscalista, dejando de lado el enfoque de la percepción que se encontraba en los músicos y tratadistas decimonónicos. Cabe destacar el hecho de que Helmholtz desterrará del timbre toda noción de ruido, reforzando la noción noble de material sonoro decimonónico que será posteriormente criticado. La homogeneización de la orquesta hacia finales del siglo XIX parece dar inicio a un trabajo sobre el timbre, con las combinaciones instrumentales inéditas, que se conectará con la noción de la *Klangfarbenmelodie* [melodía de timbres], pasando por las investigaciones del serialismo en eco con el trabajo de Webern, hasta convertirse en una categoría central en la música electrónica, electroacústica o el espectralismo. Solomos parece entender que el timbre como categoría central gana lugar en el trabajo compositivo cuando la altura parece no bastar (47). En ese sentido, interesa destacar el modo en que muestra tres puntos clave de tal *historia del timbre*: 1. el desarrollo en tanto investigación marca su progresiva autonomización; 2. su consolidación como categoría central de la composición musical; 3. sus diversos intentos por estructurarlo. Cabe señalar el modo en que Solomos establece una relación entre la armonía y el timbre: ambos son resultado de la superposición de voces/instrumentos, que conduce a una progresiva composición del timbre.

En el capítulo segundo, Solomos se dedica a la historización del concepto de ruido, que propone como la otra historia del timbre. El ruido es primeramente aquello externo a la altura que encuentra gradualmente su inocuidad dentro de la obra autónoma: desde la categorización y rechazo en la estética medieval hasta estar presente como parte de la obra (como es el caso de *Obertura 1812* de Chaikovsky). La disonancia vigesimonónica aparece también en la historia del ruido en paralelo con las investigaciones ruidistas: la disonancia, gana su lugar como lo extraño a la lógica de la altura, mientras que el ruidismo (como el movimiento futurista italiano) intenta salirse de la música. La idea de musicalizar el ruido se asocia en este trabajo con la empresa de Schaeffer y su *Tratado de los objetos musicales*. Nuevamente, surge la percepción como herramienta metodológica para independizar el sonido de su fuente sonora y trabajarlo como material musical. El ruido, o sonido mientras no se refiera a la altura musical tradicional, se expande por el free jazz, el rock, la música

electrónica de los 60, hasta la música instrumental de los años 80 (Lachenmann). Este capítulo se muestra sumamente rico en cuanto reconstrucción del modo de recepción y trabajo con el ruido en las diferentes propuestas estilísticas hasta nuestros días (música industrial, metal, *noise*, rap, *New York Noise*, constructivismo, entre otros).

Frente a un panorama tan diverso entre la autonomización e investigación en torno al timbre, la progresiva introducción del ruido y, finalmente, una diversificación sonora en el campo artístico-musical, Solomos no puede sino acudir en su tercer capítulo a una investigación en torno a la escucha, como manera de enfrentarse al ya extendido concepto de *sonido*. Luego de introducirnos en este capítulo con Cage y su búsqueda por una escucha desinteresada, y con Schaeffer y la investigación en torno a una fenomenología de la escucha, cabe resaltar la propuesta de Solomos para una revisión de diversas escuchas a lo largo de la historia sonora del siglo XX. Así, recupera a la acusmática, en donde destaca el *i-sonido* de François Bayle, aquella noción que apunta a separar el sonido de su fuente para quedarse con una escucha, una reflexión sobre esta o una “escucha de la escucha” (123, citando a Bayle). Solomos da cuenta también de la influencia de la psicoacústica a partir de los años setenta, en la medida en que se aspira a componer para que “el oyente pueda entender los procesos” (126), utilizando leyes de la percepción que desarrollaba esta ciencia. El juego con los límites de la escucha es contrastado por Solomos en obras de Grisey o Ikeda, hasta incluso el mismo Ligeti. En relación a estos límites, se profundiza sobre la relación entre la escucha y el tiempo, con mención a los estadounidenses La Monte Young y Feldman. En un contrapunto interesante entre textos de Lyotard y de Nono, emerge una escucha que Solomos cataloga como auténtica, en consonancia con la propuesta del autor francés de intentar criticar a una razón instrumental escondida presuntamente en la escucha tradicional y devolverle a esta última un carácter de pasividad, de sumisión para con lo escuchado (con fuertes ecos a una tradición religiosa, aunque solo queda mencionado sin una profundización). La escucha amplificada, otro tipo de escucha en este mapa que dibuja Solomos, está constituida justamente con los ecos que genera la habitación donde está sentado Lucier, una investigación desde la misma escucha para la percepción sonora del espacio. Finalmente, desde el gramófono a los medios tecnológicos de reproducción individual merece, para el musicólogo griego, una mención en esta historia sonora la configuración de un oyente que practica una escucha equipada: un oyente que interviene en el modo de escuchar, gracias a la tecnología que dispone.

El cuarto capítulo está dedicado a una forma más expandida de la escucha, aquella que da lugar a noción de inmersión sonora. Como primer momento, se detiene en las exploraciones en torno a la textura en tanto vida interior de los sonidos. Xenakis, Stockhausen y Ligeti vuelven a aparecer en escena junto con Pierre Harvey, con obras que ofrecen un trabajo en la particularidad del sonido, en referencia a la idea de Pierre Francastel, para quien “en el arte moderno se produce una ‘ampliación casi alucinatoria de los detalles’” (146). La noción de inmersión induce a pensar, por un lado, en las exploraciones en torno al espacio como medio para el trabajo con el sonido; por otro lado, aparece el *ambient*, la propuesta de Brian Eno hacia fines de los 70. Llama la atención la apreciación que Solomos recupera del compositor *ambient* en tanto *aniquilación* progresiva del sujeto oyente: parece desdibujarse el lugar de la experiencia de la escucha en favor de una idea de sonido permanente, con reminiscencias al desarrollo wagneriano y la progresión onírica de una armonía que se pliega a sí misma (157). La noción de inmersión sonora oscila, entonces, entre un trabajo con un espacio sonoro (algo que el autor no detalla sino hasta su último capítulo) y la *profundidad* misma del sonido, incluso rozando por momentos reflexiones de corte esotérico o ancestral. A fin de cuentas, en este capítulo, el autor se propone reflexionar más sobre el lugar de la experiencia que —fruto de la construcción sonora desde obras de Scelsi, del espectralismo francés o de la misma corriente *new age*—, parece desvanecerse en el devenir sonoro.

Introduciéndonos muy someramente en las discusiones respecto al material a lo largo del siglo XX, Solomos pretende resaltar cómo su dominio técnico condujo necesariamente a un reenfoque de su concepción, tendiendo a desdibujar los límites con la noción de forma o de lenguaje. El aporte de este capítulo radica en analizar el trabajo de la composición del sonido en tres claves: como *resonancias compuestas*, como *sonoridades compuestas* y, por último, el caso de la *microcomposición*. Las *resonancias compuestas* se encuentran germinadas en las obras de Webern o Debussy, a partir del resultado sonoro de secciones enteras que enfatizan un estado sonoro global, al trabajar específicamente en un reenfoque en el sonido como tal. En este marco, emerge el análisis de obras de Arvo Pärt (*Tabula rasa*), Boulez (*Éclats* o *Le Marteau sans maître*) o Feldmann (*Coptic Light*), hasta obras electroacústicas, como Nono (...*sofferte onde serene*...), pasando por los estudios de grabación, para finalmente terminar en obras entre los años 1980-2000 para medios mixtos, donde el instrumento acústico y el computador trabajan en conjunto construyendo extensiones o amplificaciones del sonido en tanto *aura sonora*. Se debe hacer notar que la idea de *resonancia compuesta* refiere a todo un conjunto o sección, y no parte

del trabajo lógico interválico o sobre una misma nota, como sí puede esperarse de la noción de *sonoridades compuestas*, el segundo concepto clave del musicólogo griego para pensar la composición del sonido: “designa una entidad global íntegramente construida y compuesta desde el interior, que surge de la disolución de las dimensiones clásicas del sonido (altura, ritmo, timbre...)” (205). Tanto *Ionisation* (como antecedente de obra no trabajada desde la lógica de la altura) como *...who holds the strings...* (Clara Maïda, 2002), son obras que para Solomos se corresponden con un trabajo desde una perspectiva de lo global, con una atención al detalle que apunta hacia un estado general de la obra. En este marco, se cuentan obras que apelan al trabajo con texturas lisas hasta procesos compuestos, como las investigaciones del minimalismo de Reich, o, nuevamente, la música espectral, en donde “la forma de la obra es sólo el despliegue de la estructura del sonido” (229). Finalmente, la *microcomposición* no representa solo la composición del detalle, sino que, para Solomos, constituye una especie de paradigma compositivo en el que el total de la obra se ve afectada por la creación del sonido mismo.

El caso paradigmático lo asume la música electrónica, con los procesos de síntesis del sonido. Schaeffer en la Radio de París, Stockhausen en la NWDR, Berio y Nono en la RAI, Babbitt en la estadounidense RCA, entre otros, aparecen mencionados como los centros precursores de la síntesis sonora y los personajes destacados de una historia de la música electrónica que Solomos desarrolla en estas últimas páginas del capítulo. Los hitos que destacan son la primera síntesis totalmente digital del sonido hacia fines de los 50; la aparición de los sintetizadores analógicos al mercado a mediados de los 60, como así también los inicios de la síntesis FM; los primeros microordenadores a principios de los 80. La tesis que interesa destacar es, que a pesar de la gran riqueza que presenta la historia de la música electrónica, parece emerger para Solomos un paradigma que afecta a toda composición, sea o no electrónica, pero que procede de ella y es que la *sensibilidad granular* se configura como paradigma. Si los sonidos que componen una obra son cúmulos de granos que, reproducidos a velocidad, dan diversas resultantes, se vuelve aún más patente la estrecha relación entre las nociones de material y forma: “del sonido en sentido físico a la obra entera surge un continuo” (244). En este contexto aparece la mención a Vaggione para cerrar el capítulo, con su propuesta de pensar la *pluralidad*, ligada a la singularidad de los granos, con la *identidad* o el sonido resultante. Vaggione es, para Solomos, un compositor cuya obra está estrictamente ligada a la sensibilidad granular.

Este libro finaliza con la relación propiamente dicha de un sonido ya independizado de los dominios de la música de tradición escrita y su modo de habitar

el espacio. Sin dudas, es uno de los aportes más sustanciales a la musicología contemporánea y a los estudios sonoros en lengua hispana, dada la carencia de este tipo de reflexiones en un campo de investigación en construcción. Por el carácter de entrelazamiento de este libro, fiel a una historia de la música del siglo XX y XXI, la categoría de espacio fue apareciendo en el transcurso de estas páginas de diversas maneras. Desde el espacio físico como parámetro a serializar con el serialismo integral —con Nono, siendo involucrado en la composición instrumental—, hasta el espacio como parte del sonido mismo en Vaggione, pasando por el espacio citado por las resonancias con Lucier o el espacio sonoro que emerge en la inmersión sonora. El espacio en relación con el sonido adquiere un color especial para la apuesta de Solomos, en la medida en que finaliza un recorrido de progresiva emergencia del sonido para el cual el espacio juega un rol asimismo crucial. La decisión metodológica del autor de diferenciar el espacio físico del espacio de representación permite abordar congruentemente el modo de relación con el sonido (cuyo despliegue es temporal) con una dimensión espacial siempre presente. Para Solomos, el espacio puede resultar bastante útil como categoría operativa.

Si bien la diferencia fue planteada inicialmente, el giro del autor radica en demostrar cómo el espacio no solo es un parámetro del sonido ni algo externo a él, sino indisoluble, por lo que Solomos propone su estudio como *espacio-sonido* (279). Se debe mencionar que este capítulo trata las estrechas relaciones entre música y arquitectura, que dan lugar a la *arquitectura aural*; asimismo, interesan las instalaciones sonoras y los ecosistemas audibles, para desembocar en la categoría de *ecología sonora*, como aquellos sonidos que están estrechamente ligados al entorno específico. Parece, poco a poco, acercarse a aristas tan diversas como las ecológicas, éticas, económicas, sociales, políticas o filosóficas, que tienden a articularse en el sonido de un espacio singular: “la escucha implica una no separación entre el sonido y el sujeto que lo percibe” (298). La relación entre sonido y espacio denota una *coexistencia ontológica* entre un sujeto y un objeto interrelacionados. Para concluir, *De la música al sonido* se presenta como un gran aporte para la musicología de habla hispana, especialmente para las investigaciones en torno a la música contemporánea, experimental y el arte sonoro. Hacia el final de este trabajo figuran incluso puntos de encuentro con los estudios sonoros y la posible articulación con la disciplina musicológica. Con ilustraciones y fragmentos de partituras, el autor estudia el repertorio del siglo XX, muchas veces recurriendo a los mismos compositores, pero con enfoques diversos, lo que permite observar la complejidad del desarrollo histórico; asimismo también involucra nombres de artistas y obras que

han entrado en escena en los últimos cuarenta años. Esto redundará por momentos en un mayor énfasis en el análisis de dichos casos que en un desarrollo argumentativo de la propuesta teórica, la que debe ser rastreada por el lector en tales abordajes. La bibliografía actualizada y los temas desarrollados hacen de este libro un significativo aporte introductorio al problema del sonido en relación con la historia de la música.

Francisco César Eduardo Taboada
Universidad Nacional de Córdoba / Universität der Künste Berlin
francisco.taborda@mi.unc.edu.ar