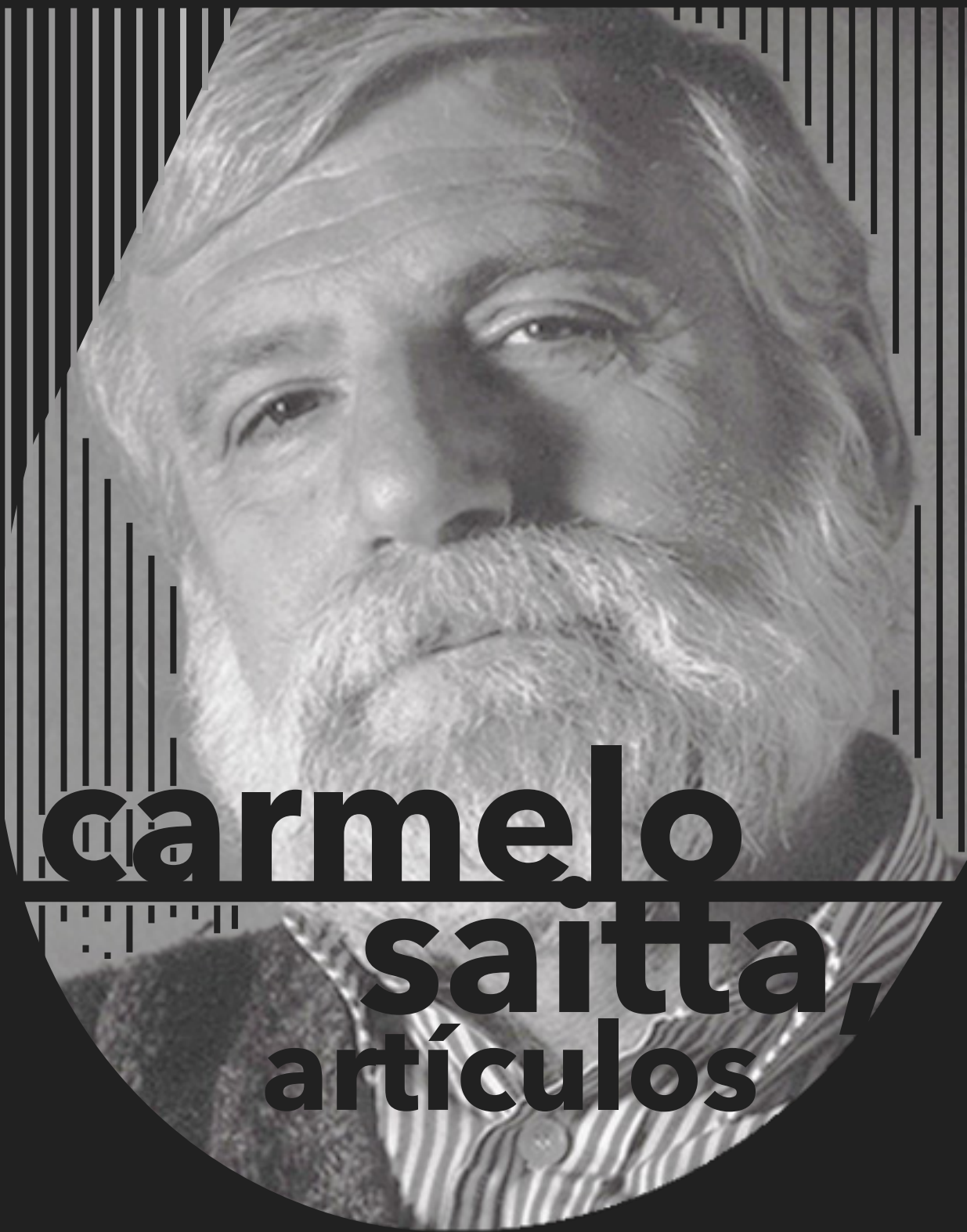




carmelo saitta, artículos

**música, cine,
pedagogía, entre otros**

Editado por el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras [CMMAS]

©2014 CMMAS



No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

Primera edición, 2014

Disponible en: www.cmmas.org/librosaitta

© 2014 Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras
Casa de la Cultura (planta alta)
Av. Morelos Norte No. 485
Centro. Morelia, Michoacán, México. C.P. 58000
www.cmmas.org
info@cmmas.org

ISBN: en trámite

Derechos reservados conforme a la ley
Hecho en México

Coordinación y revisión: Coordinadora académica, Mtra. Silvana Casal
Diseño: Jessica Arianne Rodríguez Cabrera



Gobierno del Estado de Michoacán
Secretaría de Cultura



Centro
Nacional
de las Artes

 **CONACULTA**



índice

Prólogo	01
Música	
Comentarios para la publicación de "Concreción 1964" de Juan Carlos Paz.....	03
Música electroacústica.....	06
El compositor hoy en América Latina.....	08
La música en la República Argentina.....	13
El lenguaje musical en la música contemporánea.....	16
Una visión personal de la realidad musical argentina.....	22
La música electrónica ¿Es música electrónica?.....	25
El timbre como factor estructurante.....	26
La composición con instrumentos de percusión de altura no escalar.....	30
No todo lo que suena es música.....	39
Del sonido exótico a la ampliación de la paleta sonora del compositor.....	42
El Sonomontaje.....	45
Entrevista a Carmelo Saitta (por Claudio Eiriz).....	49
Guía para no distinguir entre un círculo y una taza de café.....	56
Una pequeña bitácora retrospectiva*.....	70
Cine	
La banda sonora, su unidad de sentido.....	91
¿Hay una música para cine, hay un cine para la música?.....	100
La música y el cine.....	109
La construcción del tiempo en las artes temporales.....	114
El tiempo virtual en las artes cinéticas.....	121
El diseño de la banda sonora en las artes cinéticas.....	122
Los sonidos acusmáticos: de lo oculto al extrañamiento.....	136

Pedagogía

El Órgano Electrónico

Trabajando con el órgano electrónico I.....	145
Trabajando con el órgano electrónico II.....	147
Trabajando con el órgano electrónico III.....	149
Trabajando con el órgano electrónico IV.....	151
Trabajando con el órgano electrónico V.....	153

Música. Espectáculo, magia o arte:

un problema para el docente.....	156
----------------------------------	-----

La enseñanza de la música en el área

de la educación general I.....	162
--------------------------------	-----

La enseñanza de la música en el área

de la educación general II.....	165
---------------------------------	-----

La actividad artística y la música en la escuela I.....

La actividad artística y la música en la escuela II.....

La creación infantil en las albores del 2000.....

Nuevas caracterizaciones de la actividad musical en el aula.....

¿Alguna vez hubo arte en la escuela?.....

Varios

Escultura sonora: "La Máquina de Sonar".....

Música, cultura, creatividad.....

Comentario de la obra música para piano y cinco percussionistas....

Cesar M. Franchisena.....

Hacen así, Ensamble de percusión de Montevideo.....

De Bach al ruido.....

Arte-Percepción-Creatividad.....

El Otro piano de Ana Foutel.....

Una mirada cierta sobre el regionalismo crítico.....

Prólogo del libro de Dante Grela.....

Improvisación musical y el "GEIM".....

Carmelo Saitta /biografía

Cronología

Obras

prólogo

Carmelo Saitta es a mi entender, ante todo, un maestro. Esta palabra, que en muchas ocasiones se utiliza a la ligera, en Carmelo toma su real dimensión si entendemos por “maestro” a quien ha alcanzado el más alto grado de conocimiento y competencia en su campo o profesión. Pero también “maestro” tiene otra utilización más relacionada con la pedagogía, siendo utilizada para designar a la persona que transmite sus conocimientos a otros. También esta acepción es muy justa aplicada a Carmelo. Es por ello que el presente libro es, creo, de suma importancia para los que estamos involucrados en la creación musical y para la cultura latinoamericana en general.

Conocí a Saitta hace ya casi veinte años atrás, cuando fue a dar una conferencia sobre composición para percusión en la carrera de composición con medios electroacústicos de la Universidad de Quilmes, Buenos Aires. Inmediatamente quedamos, mis compañeros de carrera y yo, fascinados con el conferencista, ya por sus conocimientos, ya por su manera cordial, amena y clara de transmitir sus ideas.

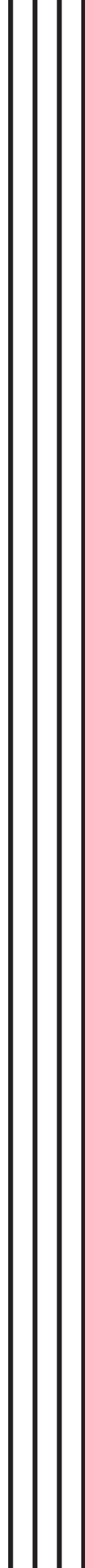
A través de los años el contacto se mantuvo y, cuando emigré a México para trabajar en el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS), me propuse invitarlo a impartir un curso aquí. De ese encuentro feliz en la ciudad de Morelia, surgió la idea de publicar este libro que compila sus escritos realizados entre 1983 y 2013.

Es un gran honor para mi y para el CMMAS, contribuir a que los escritos de Carmelo Saitta puedan encontrar un nuevo camino de difusión y llegar a un público más numeroso.

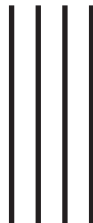
Francisco Colasanto

Compositor

Subdirector del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras



música



Comentarios para para la publicación de "Concreción 1964"

de Juan Carlos Paz

"Desde enero trabajé en una serie de cinco piezas para orquesta sobre problemas de liberación de la problemática precedente: dando primacía al factor intuición y postergando el elemento racionalista e intelectual"; así se refería Juan Carlos Paz con respecto a su obra "Continuidad 1960", cinco piezas para orquesta cuyos títulos son: Constantes, Ritmos y Tensiones, Perspectiva, Improvisación y Homenaje a Edgar Varèse.

Con esta obra Juan Carlos Paz inicia su última etapa compositiva, la que, pese a su escasa duración (1960-1964), le va a permitir crear obras que van a ser muy significativas en su producción, cuyo carácter general va a estar marcado por el alejamiento del serialismo posweberniano y un "vuelco a la intuición" cuyas consecuencias compositivas lo van a acercar a Edgar Varèse, por quien siente una profunda admiración, la que no disimula cuando escribe en *Apuntes para una conferencia sobre Edgar Varèse*:

Uno de los escasos compositores del siglo que se apartó de las rutas preconcebidas o de las derivadas de un precedente inmediato o tradicional fue Varèse, quien supo penetrar audazmente en un terreno en que la música, por encima de todo expresionismo romántico o realista, o de todo formulismo académico, se entiende como resultante de la síntesis obtenida a base de organización del sonido. Varèse buscó timbres, planos, volúmenes y masas sonoras a través de un lenguaje atonal, en el que el máximo interés de los desarrollos se mantiene por la aparición de planos y la movilidad de las variantes rítmicas: algo que podría definirse como concepción de música espacial o de desarrollo estático.

Me he permitido citar estos *Apuntes para una conferencia* por cuanto mucho de lo que Paz dice respecto de Varèse sin duda tiene carácter autobiográfico. Con respecto a "Galaxia", del mismo año que la composición que nos ocupa, él dirá: "Proyección en el espacio, fuga de una realidad concreta, impulsión hacia el hallazgo de un objetivo, no sumisión a un objetivo, los elementos actuantes son los valores irracionales, las asimetrías, los contrastes agónicos, leves y extremos, empleo de clusters, registración extrema, leves transformaciones rítmicas" a lo que podremos agregar el timbre, las tensiones, las densidades, etc.

Pertenecen a este período, además de las ya citadas "Continuidad 1960" y "Galaxia" para órgano de 1964, la "Música para piano y orquesta" (1960/61), "Invención para cuarteto de cuerdas", "Núcleos" para piano (1962/63) y "Concreción 1964" para siete instrumentos de viento.

Paz escribe en su diario el 19/10/67:

Estreno de 'Concreción 1964' en la Agrupación Nueva Música (dirección Claudio Zorini)*, versión definitiva o espero que lo será. Al fin una composición mía que llega a satisfacerme casi diría en su totalidad, la versión precedente me resultaba trunca, incompleta, no definida y por lo tanto incomprensible, ahora esa falla ha sido superada.

En cuanto al procedimiento de la derivación constante o construcción no por integración sino por oposiciones, que ensayé por primera vez en 'Música para piano y orquesta' y luego en 'Núcleos' (particularmente en los N° 2 y 5)* obtiene aquí otro aspecto y otras definiciones. Espero que continuará manteniéndolos.

La obra, cuyos instrumentos son: flauta, clarinete, fagot, trompeta, corno, trombón y tuba, se presenta como una única idea que se proyecta en el tiempo de manera ininterrumpida durante aproximadamente 13 minutos y cuya característica principal es la sensación de una constante renovación del discurso, dentro de una concepción estática, no orientada.

El devenir sonoro transcurre sobre una nota pedal ininterrumpida, un Re sostenido en el registro central que se mantiene durante toda la obra. Esta nota pedal es un centro inmutable (como una única tónica) sobre la cual se suceden y superponen el resto de los elementos constructivos.

Estos elementos se pueden sintetizar en:

- Pequeñas células rítmicas, realizadas a varios instrumentos de manera sincrónica, de duración breve y por lo general sin cambios de altura.
- Pequeñas células rítmico-melódicas de diferente timbre que se suceden a modo de una polifonía oblicua de manera discontinua.
- Notas tenidas que al superponerse enfatizan la densidad polifónica (en oposición a la cronométrica) creando nuevos timbres por mezcla, las que, a su vez permiten la incrementación de la dinámica.
- Por último, grupos melódicos direccionales con variación o incrementación de la velocidad, con inclusión de valores irregulares y con tendencia al total cromático. Estos grupos son también usados, a veces, como nexo entre una secuencia y otra.

En un solo movimiento, una forma en expansión que no presenta variedades estructurales que nos permitan fragmentarla. De todas maneras, la articulación del discurso deviene de la interacción de estos elementos constitutivos que se van combinando siempre de manera renovada, creando una sucesión de juegos de tensiones, densidades, oposiciones y contrastes cuyo carácter secuencial dificulta la subdivisión en secciones o, por lo menos, no las hace obvias. Me aventuro a decir que "Concreciones 1964" nos propone una audición donde cada instante es consecuencia del anterior y que solamente se explica en relación al mismo "impulsión hacia el hallazgo de un objetivo, no sumisión a un objetivo..." ésta puede ser la clave de su propuesta.

Agregaré algunos datos del manuscrito: la primera versión, que consta de 21 carillas y cuya duración es aproximadamente de 10 minutos lleva al final las fechas 21-VII-64 y 18-VIII-64. La segunda, ampliada con el agregado de varias "secuencias" que en general son de mayor densidad cronométrica y polifónica, amplían al manuscrito en seis carillas más que le agregan 2 minutos 45 segundos aproximadamente a su duración y lleva por fecha final la del 14-X-64. La indicación metronómica es negra = 69, la métrica es variable, llevando siempre como denominador el valor 4. A este carácter polimétrico, Juan Carlos Paz agrega, cuando así lo juzga necesario, pequeños valores adicionales (valor agregado) resultando de este modo: metros exactos, metros ampliados por valor agregado, metros libres y ausencia de metro. De este modo, la organización rítmica adquiere el carácter de un parámetro jerarquizado, debido a la libertad con que son tratados los factores acentuales constitutivos.

Las citas han sido tomadas de: Paz, Juan Carlos. *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memoria I)*. Ediciones de la flor, Argentina, 1972.

* Notas de C.S.

(*) Guía de la Música Argentina.

Paz, Juan Carlos. *Concreción 1964*. Ediciones Guía de la Música Argentina, Instituto Lucchelli Bonadeo. Colección Compositores Argentinos. Serie Nueva Música, Argentina, 1983.

Música electroacústica

Bajo la denominación de música electroacústica solemos englobar diferentes manifestaciones sonoras que involucran más de un procedimiento compositivo y también diferentes tecnologías, cuyas caracterizaciones suelen ser, en muchos casos, determinantes de la categorización de las obras. Es así que cuando hablamos de música electroacústica es posible que no sepamos si nos referimos a música electrónica pura, música para medios mixtos, música por computadoras, música procesada en tiempo real, etc., o a manifestaciones tales como montajes radiofónicos, sonoclips, sonomontaje, entre otros.

Esta multiplicidad lleva a confusiones, máxime si se considera que, por lo menos en principio, las variables que intervienen en una obra electroacústica son tres:

- a. Los aspectos formales y expresivos, inherentes a los lenguajes acústicos no verbales.
- b. Los aspectos inherentes al soporte, y en este caso a su protocolo.
- c. Los aspectos tecnológicos: procedimiento, técnica y medios empleados en la realización de la obra.

Tanto la música concreta como la electrónica tuvieron en su origen, como único soporte, la cinta magnetofónica, considerándose ésta como protocolo, aunque, en ciertos casos, también se consignaban en una planilla datos tanto formales como estructurales, determinadas especificaciones de la cadena electroacústica o procedimientos compositivos. Diferente ha sido el caso de las obras de técnica mixta en las cuales una partitura debe fijar con precisión y de manera fehaciente, tanto las asignaciones instrumentales como los demás aspectos que hacen a la obra. En las obras en que los instrumentos son procesados en tiempo real, deberían incluirse los algoritmos compositivos (programa mediante), para garantizar la permanencia de las variables asignadas en su origen en posteriores ejecuciones. Para lograr una mayor precisión sería necesario saber si el conjunto de los parámetros son estables o tienen un margen de “elasticidad”. Se da la paradoja de que un programa de computadora que tiene variables estadísticas entrega, no obstante, todas las variables de esa versión con total precisión. En estos casos, el documento más fiel será la grabación en cinta magnética (análoga o digital) que podría acompañarse con el programa de alturas, secuencias temporales, etc., puesto que el resto puede estar sujeto a grandes modificaciones. En realidad, la partitura sólo se torna necesaria cuando la obra es mixta, y para el contenido de la cinta se aceptarán aquellas variables imprescindibles para las instancias de sincronización.

En cuanto a los aspectos tecnológicos, debería consignarse la cadena electroacústica empleada para todas las etapas de producción de la obra: programas, configuración y demás elementos que permitan comprobar o verificar el conocimiento técnico puesto en juego como también la habilidad y originalidad para el uso de dichos instrumentos, tal como se hace en el dominio de la instrumentación-orquestación tradicional.

En cuanto al mayor o menor “control” que se pueda ejercer sobre estos “mensajes” acústicos no verbales, será importante considerar que éstos responden a diferentes niveles: desde programas de producción automática (algoritmos de selección de alturas en campos restrictivos estadísticos), máquinas de ritmos, etc., hasta la producción de verdaderas obras musica-

les donde los medios están al servicio del talento y la creatividad. Además de considerar los distintos géneros y demás manifestaciones musicales (música industrial, música tecno, New Age, etc.) incluyendo por ende las categorías de música popular, aplicada, experimental, erudita, etc., deberíamos considerar a las obras producidas con estos medios como pertenecientes a alguna de estas tres categorías: ambientación, sonomontaje o música.

Ambientación: dentro de esta categoría se encuentran las bandas sonoras de films, de instalaciones, de multimedia, etc.; es decir, aquellas manifestaciones sonoras en las cuales es constatable el predominio constructivo a partir de "sonidos" índice; en las que la lógica del discurso sonoro de ambientación estará dada por la "lógica" (verosimilitud) de las acciones de las cuales el sonido forma parte. Este nivel es evidentemente evocativo y no existe, en general, mayor voluntad para la organización sonora que la que se desprende como consecuencia de una realidad física más general.

Sonomontaje: la lógica de un sonomontaje está dada por una relación par-par entre sonidos o grupo de sonidos. Esta relación, que comprende la constatación de por lo menos un parámetro acústico común entre dos sonidos o dos grupos de sonidos, es la que permite "alterar" la "secuencia" evocativa o intercalar dentro de ella sonidos de bajo índice para producir verdaderas asociaciones metafóricas o alteraciones temporales. En este sentido también es importante el factor rítmico.

En el interior de este discurso poético-sonoro basado en analogías tímbricas y en ambigüedades constructivas, se producen, voluntariamente, equívocos narrativos provocados por los factores asociativos que dan unidad a la obra, pese a la discontinuidad o multiplicidad de los factores evocativos del sonido (coexistencia activa de los dos niveles informativos del sonido: cualidades evocativas – cualidades acústicas).

Música: con idéntico criterio, podemos decir que la lógica de un lenguaje musical está dada por el control de más de un parámetro en forma simultánea. Este control debe establecerse desde el comienzo hasta el final de la obra para cada parámetro y además debe establecerse un sistema vinculante, una "red" relacional. Estas variables no determinan, de por sí, el valor artístico de una obra (recordemos que, en principio, la música puede ser espectáculo, magia o arte), éste dependerá del uso original de un parámetro existente, de la incorporación de nuevos parámetros o de la creación de un nuevo sistema relacional, una nueva red.

Como síntesis diremos que los medios electroacústicos pueden ser empleados para hacer música o para otras manifestaciones sonoras no musicales y que la música electroacústica será aquella que, además de emplear estos medios, manifieste la voluntad constructiva propia de una obra musical y demuestre originalidad en su enfoque.

El compositor hoy en América Latina

En un mundo donde en lo que va del siglo se han producido hechos como nunca antes se habían producido, donde la cantidad de transformaciones apenas nos permiten interpretar los múltiples cambios a que se ha visto sometida la realidad, el pretender encasillar en una única ideología el devenir de las artes no sería mas que un gesto ingenuo, un desconocimiento de las perspectivas sobre las que se fundan hoy día las tendencias artísticas.

Es fácil ver cómo el arte actual ha dejado de estar ligado al proceso que nos proponía la ya vieja sociedad industrial, a su idea de progreso, a las utopías que impulsaron, en su momento, a una verdadera revolución social.

Ultimamente, los artistas -sin aquellas utopías, sin aquellas pulsiones externas- han cambiado de actitud, han desestimado las premisas en las que se basaba la "cultura". Han optado por abandonar sus postulados, reemplazándolos por otros basados en lo asistemático, lo superficial, lo delirante, lo marginal, lo repulsivo, lo feo, el cinismo y la ironía. Sus obras reflejan mas que nunca el mundo individual, los sentimientos más personales, los propios conflictos por encima del posible lenguaje común y de la tendencia generalizada que hasta no hace mucho constituían la esencia de las llamadas vanguardias.

Las nuevas generaciones, en todo caso, si aluden a aquellas premisas lo hacen para oponerse, ironizando o parodiando las fracasadas promesas de la civilización tecnológica.

El nuevo arte, o sigue inscribiéndose nostálgicamente en un modernismo crítico ligado a las tendencias post-estructuralistas que mantienen todavía la actitud dialéctica que caracterizó al modernismo o, por el contrario, abandona definitivamente las formas habituales que han caracterizado su funcionamiento hasta aquí, para sumergirse en la búsqueda que impone la necesaria identidad con las tendencias propias de la época, para integrarse en la actual realidad social.

Esta disyuntiva y la consiguiente toma de posición son ya una realidad en todo el mundo, o por lo menos en aquellos países donde la actividad artística es seriamente considerada. Entre nosotros, sin embargo, parecería no preocupar a los artistas, por lo menos en lo que a música se refiere. Indicios de lo que acabo de señalar no son sólo las obras, sino también las teorías o, para ser más correctos, los escritos críticos que sobre las mismas se producen.

Seguramente, los procesos de transculturación a que nos hemos visto sometidos en lo que va del siglo -donde curiosamente se han instalado entre nosotros las tendencias europeas o norteamericanas con sus técnicas- nos han impedido, salvo excepciones, reflexionar sobre nuestro propio universo.

La falta de un proceso histórico propio, sumado a los postulados ilusorios promovidos desde las utopías, nos han llevado a abrazar las técnicas que se han generado en occidente como verdaderas tablas de salvación.

Estas no sólo nos permitían decir, sino también hacerlo en el lenguaje de los otros, lo que nos granjeaba un reconocimiento y la satisfacción de participar de lo universal.

¿Pero qué hacer cuando aquellos que han generado tales técnicas las abandonan, las desechan por inservibles? ¿Cómo aceptar que hemos corrido detrás de una quimera. ¿Qué hacer entonces? ¿Negar la realidad? ¿Negarles la capacidad de desarrollar sus propias técnicas o tradiciones? ¿Tildarlos de inconstantes? ¿Ser nosotros más papistas que el Papa? La solución es saltar.

En 1984, durante el desarrollo de un curso organizado por Ricordi Americana cuyo tema fue Música y Sociedad, leí el siguiente fragmento de un artículo aparecido en una revista del diario Clarín, creo que del año anterior, cuyo título era: "Crece despiadadamente la competencia en los avances tecnológicos. Europa-Estados Unidos: la guerra silenciosa". Este es el párrafo:

No se trata solamente de la invasión de la clásica Oxford Street de Londres por pulóveres 'Made in Taiwan' ni de la presencia de infinidad de juguetes japoneses en las vidrieras de Alemania, tradicional capital de esa industria; lo que verdaderamente alarma a los líderes europeos es la sensación de estar perdiendo el tren de las tecnologías de punta: la robótica, la ingeniería genética, la computación, las telecomunicaciones. No es, por suerte, una batalla que los europeos hayan perdido definitivamente. 'Nuestras esperanzas todavía siguen puestas en nuestra gran reserva de creatividad' -dice Jean Pierre Chevenement, ministro de Industria e Investigación- 'pero si no conseguimos ponernos a la par de Estados Unidos en muy pocos años, ya no lo lograremos nunca'

Si bien las cosas han cambiado, no lo han hecho tanto como para no repetir lo que en ese entonces dije: si Francia, con toda su infraestructura y los recursos asignados para estos fines en el presupuesto, tiene dudas respecto de "alcanzar el tren", qué dudas podemos tener nosotros respecto de este objetivo. ¡Y si no somos capaces de alcanzarlo no entiendo para qué debemos empeñarnos en correrlo!

Este estado de cosas no ha cambiado mucho en los últimos años (basta leer los diarios). Creo que hoy día no es difícil constatar cuál es el rol que en este sentido se nos asigna: ser el mercado de los excedentes de producción, ser el receptáculo de productos cuyas tecnologías ya son obsoletas.

Los países altamente desarrollados, conscientes de que en el corto plazo ya no será posible disponer de energía concentrable, no sólo están desarrollando una serie de energías alternativas (eólica, geotérmica, hidráulica, nuclear, solar, aprovechamiento de las mareas, etc.), también están atomizando las grandes cadenas de producción, transformándolas en pequeñas unidades funcionales que pueden desplazarse con facilidad y adaptarse a las condiciones locales para ir en busca de la energía, la que no será fácil almacenar y menos transportar. ¿Qué sentido tiene entonces pretender armar grandes cadenas de producción, cuando los demás las están desmantelando?

La solución es saltar. Saltar sin la ingenuidad de creer que sencillamente se nos traspasará el conocimiento que hace falta para mantener unidos estos módulos que caracterizarán las nuevas formas de producción y menos su sistema de control y dominio. El conocimiento -como cualquier otro producto humano- se produce o se compra con las correspondientes cláusulas contractuales.

El mismo secretario de Ciencia y Técnica, Dr. Raúl Matera, el 7 de mayo de 1992 dijo en un programa de radio: "cuando importamos innovación tecnológica, importamos chatarra". Ni qué, decir de los "tecnócratas de la música", como los llamaba J.C. Paz, quienes se ufanan al enunciar programas de intercambio "cultural" con otros países. Nuestros jóvenes viajan para aprender el uso de determinados programas, mientras los especialistas de esos países vienen al nuestro a enseñarnos lo mismo. Como es obvio, no existe tal intercambio y creen consolarnos diciéndonos que si bien no podemos venderles hard, les podemos vender soft: me gustaría verlo.

Los más cautos prefieren decir que no tiene sentido fabricar cosas que ya otros han fabricado, que es más fácil comprarlas. Está claro que hasta aquí sólo hemos podido producir aquello que los países desarrollados han necesitado que produjéramos. Seguramente esto no será sólo culpa de ellos, algo tendremos que ver.

Ustedes se preguntarán qué tendrá que ver todo esto con el arte o, más precisamente, con las técnicas musicales; pues bien, a menos que creamos que el compositor vive dentro de una burbuja (lo cual sería realmente grave), tiene muchísimo que ver. Pensemos solamente cómo se configuran las estructuras mentales, pensemos cómo una vez incorporado un sistema -por ejemplo el musical-, su estructura lógica o la lógica que deriva de su estructura es proyectada hacia otras actividades o conductas. Después de todo, una estructura mental es eso y se proyecta sobre cualquier actividad.

De este problema ya era plenamente consciente Platón quien en su República nos dice:

Quienes velan por el Estado, deben evitar ante todo que en música se produzca ninguna innovación que resulte contraria a nuestras líneas directivas, y deben cuidar asimismo de que estas se cumplan siempre. Por tanto, conviene desconfiar de la introducción de cualquier innovación con respecto a nuestras leyes, sin que al propio tiempo se resientan por ello las más importantes disposiciones civiles... En este punto debe concentrarse nuestra vigilancia, ya que gracias a la música, con su aspecto de juego inofensivo, se introduce calladamente, y como a hurtadillas, el espíritu revolucionario. Este se apodera fácilmente de las costumbres y de los hábitos y, ya consolidado, se trasmite a los negocios entre ciudadanos. De estos se contagia posteriormente a las propias leyes, y con gran insolencia y descaro influye en la constitución política, hasta que llega a subvertir todo, tanto la vida privada como la pública.

Como se ve, el problema no es nuevo.

Si bien es cierto que el medio ejerce una cierta acción sobre el individuo -en este caso el compositor-, es también cierto que las presiones internas que devienen de la exigencia propia de una disciplina, son tanto o más importantes que las otras, las externas. Esto, lejos de debilitar nuestra presunción la refuerza. La solución es saltar. La evolución solo se da dentro de un sistema, saltar significa crear las condiciones para que surjan nuevos sistemas. La oportunidad para provocar un cambio de esta magnitud es, como veremos, por demás propicia. Cada día se hacen mas claras las características de las estructuras dominantes, hegemónicas, y también el proceso que ha caracterizado a la modernidad. Promesas que por otro lado han coincidido con el hombre moderno europeo, quien estimó que su concepción era la mejor y, en consecuencia, que el curso de la historia debía ordenarse en función de realizar sus ideales. Es Gianni Vattimo quien en La sociedad transparente nos aporta -por si algo nos faltara-

los elementos necesarios para un análisis de la actualidad. Es él quien nos dice:

Dilthey piensa que el encuentro con la obra de arte (como, por lo demás, el conocimiento mismo de la historia) es una forma de experimentar, en la imaginación, otros modos de vida diversos de aquel en el cual, de hecho, se viene a caer en la cotidianidad concreta. Cada uno de nosotros, al madurar restringe sus propios horizontes de vida, se especializa, se cierra a una esfera determinada de afectos, intereses y conocimientos. La experiencia estética nos hace vivir otros mundos posibles, y, así haciéndolo, muestra también la contingencia, relatividad, y no definitividad del mundo 'real' al que nos hemos circunscripto.

Como se ve, cada día se vuelve mas claro el lugar que debe asumir un compositor en América Latina, no solo en lo que atañe a lo social, sino también en lo que debería ser individual, en aquellos aspectos del universo musical propio. Es el mismo Vattimo quien nos dice, con respecto a la crisis de los modelos en la actualidad:

En cuanto cae la idea de una racionalidad central de la historia, el mundo de la educación generalizada estalla en una multiplicidad de racionalidades locales, menores étnicas, sexuales, religiosas, culturales o estéticas- que toman la palabra, al no ser, por fin, silenciadas y reprimidas por la idea de que hay una sola forma verdadera de realizar la humanidad, en menoscabo de todas las peculiaridades, de todas las individualidades limitadas, efímeras, y contingentes. Este proceso de liberación de las diferencias, dicho sea de paso, no supone necesariamente el abandono de toda regla, la manifestación bruta de la inmediatez. También los dialectos tienen una gramática y una sintaxis, es mas, solo cuando adquieren dignidad y visibilidad descubren su propia gramática. La liberación de las diversidades es un acto por el que estas 'toman la palabra', hacen acto de presencia, y, por lo tanto, se 'ponen en forma' a fin de poder ser reconocidas.

Digamos que, visto desde donde se mire, es inevitable el tomar conciencia de nuestra realidad. Esto, necesariamente, nos lleva a relativizar los principios que constituyeron las grandes utopías de la primera mitad de nuestro siglo; debemos descreer de ellas para fundar nuestro propio horizonte, para experimentar nuestro propio imaginario. Como ya dijimos, la evolución se da dentro de un sistema y cualquier sistema es posible si se dan las condiciones para instaurar el conjunto de premisas necesario para caracterizarlo o para inferir en su forma de articulación.

En antropología, es ya indiscutible la idea de mutación, de salto, pues la teoría de la selección natural y evolución de las especies darwinianas, explica la evolución de una especie, pero no el origen de la misma. Estas discontinuidades son aceptadas y también explicadas, conformando una nueva concepción del hombre y de su entorno que también se extiende a otras formas del pensamiento.

En los últimos 40 años se ha introducido una transformación profunda, una revolución en el pensamiento capaz de provocar transformaciones cualitativas en todos los ordenes. La ciencia, ha visto nacer en este siglo nuevas teorías, como la de "la relatividad" formulada por Einstein o la de "los cuanta" iniciada por Max Planck, y otras, mas recientes, como la teoría de los conjuntos borrosos, la geometría de los fractales, la teoría de las catástrofes y la teoría del caos, que superan las limitaciones de un universo de formas regulares, valores ciertos, procesos estables y evoluciones predecibles. Si agregamos a la lista los avances que se han

alcanzado en otras áreas como la genética o las comunicaciones, por citar algunas, tendríamos una idea mas aproximada de la magnitud del cambio.

Es paradójico que mientras las ciencias han renovado sus corpus, se pretenda que las artes sigan aferradas a principios que nacieron a fines del siglo pasado o a principios del nuestro. Si la música, como dijo en alguna oportunidad Boulez, es "lo imprevisible que se torna necesario", no se entiende el temor de los actuales compositores para independizarse de los cánones impuestos por sus maestros, y menos cuando se espera que sea la música la generadora de una nueva experiencia mental. Por eso, salvo que pensemos solamente en pequeñas y mezquinas estructuras de poder, es inevitable saltar. Pensar en una música cuyas motivaciones se encuentren en nuestra realidad, en nuestro imaginario, en nuestra cultura discontinua y fragmentada, realista y mágica, inestable y heterogénea.

El compositor debe rechazar todo proyecto técnico o tecnológico que le impida la realización de su propio imaginario poético. Es imprescindible pensar alguna forma de "regionalismo critico" que, sin renegar de aquellos aspectos que hacen a los intereses de la humanidad, hoy centrados en la ecología, la paz mundial, la erradicación del hambre, etc., nos permita implementar las acciones que puedan ayudarnos a encontrar nuestras verdaderas potencias. En esta tarea, la música, como las otras artes, tiene mucho que decir; no debemos olvidar que su actividad es innovadora creativa y que su función social es inseparable de la tarea de instaurar una sociedad capaz de superar la enajenación (económica, política, ideológica, etc.) por medio de su capacidad creadora y su función critica frente a la realidad. Es el arte el que, por sus características inconscientes, permite que el hombre se eleve de lo informe a lo formado para descubrir su verdadero significado mental, siempre en constante renovación. Es el arte el que, por su doble papel (el simbólico inconsciente y el estético formal), nos ayuda a sintetizar una visión total del mundo y a transformar la conciencia del observador imponiéndole su estructura.

Es la actividad artística, a diferencia de otras actividades, la que en lugar de ayudarnos a resolver problemas ya resueltos, nos prepara para resolver problemas no planteados.

Los aspectos a que hemos hecho referencia solamente podrán manifestarse si superamos el nivel de la "imposición" técnica. No habrá formas de expresión nuevas si no existen técnicas nuevas, no habrá una estética particular sin una técnica que le permita concretarse.

Y esa posibilidad, esa dimensión nueva, no sólo será un modelo mental diferente, sino también un ejemplo vivo de la posibilidad de que estos modelos puedan existir en otros ordenes de la vida. Cuando el arte no es un medio para la adaptación social, cuando asume su verdadera función, todo ello cabe esperarse.

Bs. As. 1992

Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral N° 6, 1999, pp. 30 a 37.

La música en la República Argentina

Si bien bajo la denominación común de latinoamericano englobamos en lo social, político, económico, etc., situaciones disímiles propias de realidades geopolíticas muy diferentes, también es cierto que existen comunes denominadores que caracterizan la idiosincrasia de estos pueblos, su particular cosmogonía, su weltanschauung. Las manifestaciones artísticas suelen ser los vehículos ideales para hacer evidentes estos rasgos.

En materia musical -y más allá de los mayores o menores desarrollos técnicos y estéticos- cabe una doble división en cuanto a la caracterización de su producción : por un lado entre la música de carácter popular y la música de carácter más elaborado (culto) y por otro entre la música de procedencia urbana y la de procedencia rural.

En cuanto a la música popular, además de las diferencias propias del origen geográfico (rural o urbano), en Latinoamérica existen otras generadas por los aportes de tres grupos sociales muy diferenciados: los aborígenes que procuran perpetuar de algún modo sus tradiciones; los esclavos de origen africano o sus descendientes, que aportan la riqueza de la música negra, su fuerza rítmica, sus instrumentos, otras formas de lo ritual o mágico; y los colonizadores, fundamentalmente españoles y portugueses que no sólo trajeron su idioma sino también las formas musicales populares propias de su cultura que fueron derivando en otras a las que podemos llamar criollas. Estas formas se mantuvieron de modo más estable en el campo mientras que en las ciudades fueron hibridizándose al influjo de nuevas corrientes.

Resumiendo, podemos decir que la música popular presenta rasgos más o menos enfatizados por la influencia de algunos de estos grupos o bien características que resultan de sus mezclas.

Con respecto a la Argentina, en Buenos Aires ha sido el tango la música de mayor arraigo popular ; en el resto del país se han desarrollado diferentes formas folklóricas nacidas de las variadas y ricas culturas regionales.

Entre los exponentes más significativos de esta música encontramos a: Andrés Chazarreta, Juan Carlos Cobián, Eduardo Falú, Manuel Gómez Carrillo, Gerardo Matos Rodríguez, Sebastián Piana, Ariel Ramírez, entre muchos.

Con respecto a la música culta o académica, el proceso de consolidación es bastante diferente puesto que ésta es exclusivamente un producto de la ciudad.

Más allá de los problemas localistas por los que ha atravesado la música latinoamericana, los compositores, conscientes del desarrollo de la cultura musical europea, sintieron la necesidad de adquirir una sólida formación. Es así que en las primeras etapas nuestros músicos se formaron en Europa con grandes maestros y luego, al volver, fundaron escuelas de arte, conservatorios, asumiendo la docencia e incorporando, sin ninguna clase de reparos, a maestros franceses, españoles, italianos, etc., que terminaron formando parte de nuestra sociedad.

En la Argentina, esta actitud cosmopolita ha ido caracterizando diferentes líneas estético-musicales :

Podemos distinguir una etapa inicial, que tiene su origen en la colonia y que se extiende hasta principios de este siglo. Estos compositores, como habíamos dicho, se formaron en distintas ciudades europeas y caracterizaron nuestra música de fines y principios de siglo, no sólo en las formas derivadas de la música de salón -danzas y obras para canto y piano- sino también en aquellas orientadas a la ópera y a la música orquestal. Usaron los diferentes procedimientos tonales propios de los grandes músicos de la época: Wagner, Puccini, Massenet, Franck, etc., pero se valieron de elementos temáticos del folk local, creando así un movimiento de corte nacionalista.

A esta época pertenecen los compositores: Julián Aguirre, Felipe Boero, Ernesto Drangosch, Constantino Gaito, J. Gil, Carlos López Buchardo, A. Luzzatti, Athos Palma, Héctor Panizza, Floro Ugarte, Alberto Williams.

Esta modalidad se prolonga con éstos y otros autores durante la primera mitad de nuestro siglo. También se siguen desarrollando durante este lapso las formas características de la música de cámara que han tenido su origen en la música de salón. Son autores representativos: Julián Bautista, Víctor de Rubertis, Emilio Dublanc, Juan Francisco Giacobbe, Luis Gianneo, Gilardo Gilardi, Eduardo Grau,. Pedro Grisolia, Carlos Guastavino, H. Iglesias Villoud, Abraham Jurafsky, Angel Lasala, Isidro Maiztegui, Emilio Napolitano, Jaime Pahissa, Pedro Sáenz.

La siguiente etapa, a la que podríamos llamar de consolidación, es la que más o menos se ubica dentro del período comprendido entre las dos guerras mundiales. Subsisten tendencias nacionalistas, pero aparecen ciertos rasgos que denotan una mayor preocupación por los problemas formales y estructurales de la música sinfónica y de cámara ; se produce una actualización de los problemas estéticos y por lo tanto una mayor sincronización con el desarrollo histórico universal. Los compositores más importantes de este período son : Juan José Castro, José María Castro, Washington Castro, Jacobo Ficher, Roberto García Morillo, Luis Gianneo, Alberto Ginastera, Juan Carlos Paz, Carlos Suffern, más cerca de las estéticas desarrolladas por Stravinsky, Shostakovich, Debussy, etc.

También podríamos incluir en esta actitud, aunque con características diferentes y más acá en el tiempo, a compositores como : Eduardo Alemann, Víctor Amícola, Rodolfo Arizaga, Roberto Caamaño, Pompeyo Camps, Fermina Casanova, Mario García Acevedo, Guillermo Graetzer, Jorge Kumok, Horacio López de la Rosa, Virtú Maragno, Francesco Marigo, Jorge Martínez Zárate, Tirso de Olazábal, Silvano Picchi, Salvador Ranieri, Augusto Rattenbach, Antonio Russo, R. Schemper. Waldo Sciammarella, Eduardo Tejeda, Alicia Terzian, Jorge Tsilicas, Pedro Valenti Costa, Werner Wagner.

En este período, la Asociación del Profesorado Orquestal y la Asociación Argentina de Compositores, así como otras instituciones oficiales y privadas han sido responsables de la febril actividad musical de Buenos Aires. A las anteriores hay que sumar otras que se ocuparon de agrupar y promover la música de aquellos compositores que, sin dejar de lado la conciencia de lo nacional, manifestaban una tendencia renovadora y de universalización de la música. Cabe mencionar al Grupo Renovación que canalizó las tendencias más avanzadas de la época y a la Agrupación Nueva Música, fundada por el compositor Juan Carlos Paz quien divulgó entre nosotros los movimientos de vanguardia, en particular la estética desarrollada por la Escuela de Viena en la que debemos considerar el Atonalismo, Dodecafonismo y el Serialismo.

A partir de la década del '50, y como consecuencia de la etapa anterior, los jóvenes compositores argentinos comienzan a transitar los movimientos de vanguardia simultáneamente con otros centros musicales importantes del mundo. Así aparecen entre nosotros cultores del serialismo integral, de la música electrónica y concreta, de la música aleatoria y -más recientemente- del minimalismo, para nombrar las corrientes internacionales más importantes.

Podemos decir que el momento de mayor búsqueda, libertad y creatividad se da en nuestro país en la década del 60, en gran medida motivado por la actividad desarrollada en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, creado por el compositor Alberto Ginastera.,

Son compositores representativos de este período, entre otros : Luis Arias, Roque De Pedro, Hilda Dianda, Mariano Etkin, César Franchisena, Gerardo Gandini, Dante Grela, Francisco Kröpfl, Marta Lambertini, Carmelo Saitta, Luis María Serra, Antonio Tauriello, Julio M. Viera, Osías Wilenski.

A partir de la década del 70, para nuestros compositores, en especial para los más jóvenes, fue más fácil abandonar los movimientos de vanguardia que caracterizaron la música de las décadas anteriores, seguramente por una falta de consubstanciación con las ideologías que los habían originado y por una necesidad de identificarse más con su propia realidad.

Estas circunstancias han favorecido el surgimiento de una generación de compositores que, sin negar los desarrollos técnicos alcanzados, privilegian enfoques estéticos personales dando lugar a una variada y original producción musical. Es así que dentro de este grupo podemos encontrar cultores del postserialismo y posminimalismo; también a compositores posconcretos y electroacústicos (en particular orientados a las técnicas de composición por computadora), y a otros que usan la cita y las técnicas de reescritura (posmodernismo); hay quienes adhieren al movimiento espectral y otros orientados más a dar cuenta del americanismo incluyendo en sus composiciones elementos locales, sin olvidar tampoco a los compositores que prefieren dar a sus obras una impronta más personal.

Algunos de estos compositores son: Fernando Aure, Gonzalo Biffarella, Germán Cancian, Carlos Cerana, Pablo Cetta, Guastavo Chab, Marcelo Delgado, Pablo Di Liscia, Oscar Edelstein, Andrés Gerszenzon, Claudio Lluán, Alejandro Martínez, Carlos Mastropietro, Antonio Moliterni, Daniel Montes, Jorge Horst, Erik Oña, Stella Perales, Guillermo Pozzati, Jorge Rapp, Alejandro Rutty, Jorge Sad, Carlos Simkin, Juan Pablo Simoniello, Ricardo Ventura, Cecilia Villanueva, El futuro, sin duda, dará cuenta de la verdadera dimensión de sus obras.

El lenguaje musical en la música contemporánea

Cuando pensamos en las transformaciones que ha experimentado el arte del Siglo XX; cuando pensamos que el arte de este siglo ha puesto en crisis sus propios principios, no es fácil referirse a alguno de sus aspectos sin correr el riesgo de parcializar o instalar una visión muy limitada de la realidad, en particular cuando se trata de abordar aspectos tan complejos como lo son aquellos referidos al concepto del lenguaje.

Frente a este problema, cuando de música se trata, se podría decir que hasta el mismo concepto de lenguaje es discutible, puesto que no es pertinente hablar de lenguaje en el sentido en que lo hacemos respecto de los lenguajes verbales, en los que existe, además de un significante, un significado.

Podríamos salvar la situación diciendo que en la música (tal como en otras artes), significado y significante se homologan: el significado es el significante, lo cual suprime toda semántica (esto, por supuesto, no es tan así). También podríamos decir que el concepto de lenguaje, cuando es aplicado a la música, no se refiere al sistema de organización de una determinada música sino al conjunto de las obras que constituyen la historia de esta particular actividad humana. Podríamos decir, en fin, que el concepto de lenguaje es pertinente en la medida en que esté referido a la idea de los lenguajes expresivos, en oposición a los lenguajes narrativos.

Sea como fuere, deberíamos hacer dos salvedades. La primera es que, en lo que a música se refiere, el concepto de lenguaje cambia de una cultura a otra. La segunda es que en un determinado período histórico pueden coexistir simultáneamente diferentes formas. Por eso, más allá de la relatividad del concepto mismo, me referiré a ciertos aspectos de la música occidental, y en particular a aquellos que hacen a las innovaciones y aportes en esta disciplina.

A riesgo de ser simplista, podría decir que tradicionalmente la estructura musical se basaba en un doble sistema. Uno referido a las asignaciones de alturas y otro al campo de la organización rítmica. En este doble sistema el sonido era un mero soporte, y toda consideración sobre el mismo lejos estaba de ser organizada. La misma noción de estructura dejaba afuera a la idea del material (entendido aquí como el sonido). Debemos considerar que en una determinada obra se superponen tres sistemas selectivos: la división de la octava en doce partes; la selección de siete de ellas dentro del total cromático; y por último, de estas siete, las que el compositor decide usar. Aquí ya se presentan dos campos de especulación:

- Es posible vislumbrar un enriquecimiento del lenguaje a partir de obtener sistemas de 7 alturas dentro del total cromático; es decir, la posibilidad de contar con 49 escalas diferentes (7×7), a las cuales se pueden agregar escalas hexatónicas, pentatónicas, etc.. En el sistema tonal sólo se usaban 4 (una mayor y tres menores).
- Es posible pensar en la posibilidad de ampliar el repertorio de alturas dentro de la octava, dividiéndola en 18 o 24 partes, con lo cual se obtendrán tercios y cuartos de tono, siempre considerando a la altura como eje. Por supuesto,

otro aspecto sería tener en cuenta las posibilidades politonales o pantonales. Pero como dos alturas dan un intervalo, también es posible pensar en sistemas constituidos a partir de un determinado tipo y número de intervalos, tal como sucede con la música atonal y con otros sistemas como el serial, el serialismo integral y otras derivaciones posteriores, cuyas elaboraciones llegan hasta nuestros días.

De todas formas podemos decir que en estos casos la altura es considerada como parte del sistema y no como una de las cualidades materiales del sonido. Hoy sabemos que la altura tonal difiere de la altura espectral, y por lo tanto que estos sistemas sólo pueden constituirse a partir de sonidos armónicos. Pero en el Siglo XX los compositores se lanzaron a la conquista del sonido y ello trajo como consecuencia otros problemas, otros puntos de vista, otras posibilidades.

En cuanto a la organización rítmica, la música occidental se ha basado en los principios de la rítmica prosódica ya establecidos por los griegos. El derrotero que ha seguido la evolución de este sistema nos ha permitido el gran desarrollo alcanzado en este aspecto en las postrimerías del Siglo XIX y el principio del Siglo XX.

Una mirada general nos permite ver diferentes momentos que van desde la libertad rítmica del canto gregoriano hasta el "encorsetamiento" del barroco; desde el sujetamiento y linealidad de la camerata fiorentina hasta la libertad chopiniana y la multiplicidad de Ives y Stravinsky; no obstante, debemos señalar que todo este desarrollo se ha basado en la conquista de una escala cuyas proporciones responden a la serie 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64.

Aquí también el Siglo XX nos presenta grandes innovaciones. En principio considerando la posibilidad del uso de otras escalas (recordemos que existen diez escalas naturales diferentes), luego reinterpretando viejos principios y dando a las nuevas conclusiones preeminencia en la composición; por último, incorporando nuevas ideas que llevarán a la instauración de la indeterminación, la estadística y el cálculo stocástico.

Se podría decir que las innovaciones enumeradas hasta aquí marcan cierta continuidad con la tradición europea, pero en el marco de lo social, la importancia de las artes radica en su aspecto innovador y creativo. Las artes deben cuestionar más que garantizar la tradición. Es la mirada crítica del artista lo que favorece las transformaciones sociales, mirada crítica que el arte tiene para sí y que es en esencia el factor que determina su dinámica. Pero si bien en el arte en general, y por ende en la música, las innovaciones son una constante, nunca como en este siglo el hombre se ha visto frente a un número tal de transformaciones, transformaciones que por su naturaleza han puesto en tela de juicio sus más firmes postulados.

Desde ya que estos cambios no se operan sólo en el arte, es fácil constatarlo en todos los órdenes del quehacer humano. Tal vez sea oportuno decir que en muchos casos éstos han sido de orden cualitativo, y que sus principios no se explican como el desarrollo de una instancia anterior (el reloj electrónico -semiconductor- no es una evolución del reloj mecánico). En este sentido, la misma idea de música ha sido cuestionada.

Volviendo a nuestro tema, es difícil determinar si la música concreta y la electrónica son estilos evolucionados del lenguaje musical o si constituyen nuevos lenguajes. Sus mismos hace-

dores se refieren a ellas como esculturas sonoras, plástica sonora, nuevas poéticas sonoras, etc. No hay duda de que estas nuevas expresiones plantean incluso grandes problemas de comunicación (¿Qué podemos decodificar cuándo se desconoce el código?), pero sabemos que comunicación e información son inversamente proporcionales: a mayor información, menor comunicación.

Será cuestión de rechazar estas expresiones o pensar que tal vez el código es otro; que los elementos de formalización que responden a determinados códigos han sido sustituidos por otros (que dicho sea de paso siempre han estado presentes) que también tienen la virtud de ser nociones de cambio pues son datos perceptibles capaces de cumplir un rol formal tanto o más importante que aquéllos, y más ahora cuando los medios tecnológicos han puesto al alcance de nuestros oídos la música de otras culturas y de otros períodos históricos.

Si frente a la música electroacústica tenemos dudas, del mismo modo deberíamos tenerlas frente a una música africana carente de melodía y armonía por estar basada sólo en sonidos de tambores. ¿A ésta la podremos llamar música? Tal vez nos quede como único referente el ritmo métrico, ritmo considerado “natural”, en oposición a los ritmos irregulares y discontinuos, los cuales más que responder a modelos fisiológicos, como la respiración o la pulsación cardíaca, responden perfectamente a los ritmos psíquicos, los que por supuesto son tan “naturales” como los otros.

Pero cómo hablar de natural en el arte, donde todo es artificio. El tiempo musical es independiente del tiempo psicológico o del cronométrico. Es otra dimensión, es un tiempo virtual, y la música del Siglo XX se ha replanteado no sólo el tradicional concepto del tiempo sino también el del espacio y el de la materia. Ahora el sonido es portador de información (por otro lado siempre lo fue) y es esa información la que los compositores quieren poner de manifiesto. Es más, en muchos casos la música toda es una proyección macro de esa microestructura. El sonido ya no es un mero soporte, sino el punto de partida de la composición. El compositor compone primero el sonido, y éste ya no es solamente armónico pues los compositores han avanzado sobre el resto de sus cualidades. Ya no se trata de la relación entre dos alturas, que es una magnitud abstracta, se trata de vincular las cualidades del sonido. Es así como se incorpora a los códigos el uso del timbre, el movimiento, la inarmonicidad, etc.

Si a estas pocas consideraciones respecto del material agregamos las referentes a las nuevas elaboraciones rítmicas, estructurales, texturales, formales, expresivas, en fin, estéticas, vemos la riqueza, la diversidad, la multiplicidad de ideas que caracterizan a la música del Siglo XX y que dan cuenta, en última instancia, de la conquista de la libertad por parte de los compositores, libertad expresada en todos los órdenes de la composición.

Mencionaremos a título informativo algunas de estas nuevas caracterizaciones:

- Considerando el aspecto estructural, se hace evidente la libertad de que dispone el compositor en este siglo, referida a la organización interna sobre el doble eje ya citado. Abandona la concepción derivada de la tradición para dar lugar a estructuras cuyos modelos, en muchos casos, son inferidos de estructuras matemáticas o de procesos de mutación celular o de expansión orgánica propios de la biología. En otros casos la estructuración es derivada de la escala de los armónicos o se construyen otros sistemas para independizarse

de las escalas habituales, dando lugar a escalas microtonales. Hay procesos basados en la materia sonora, sea ésta orientada a la inarmonicidad, con la inclusión de la percusión; a los multifónicos de los instrumentos de viento; o que parten de otras cualidades de sonido como la música concreta o electrónica. En ciertos casos se llega hasta la negación del sistema mismo, ya sea por el permanente uso del total cromático (Ligeti) o por sustentar la obra sobre una sola nota (Scelsi).

También la sintaxis derivada del modelo verbal ha sido abandonada para adquirir cierta autonomía; en algunos casos conservando las funciones tensionales y en otros decididamente negándolas, ya sea por el hecho de proponer un cierto modelo estático o por proponer una constante evolución o transformación.

- En cuanto al campo rítmico, ya mencionamos la posibilidad del uso de otras escalas, como por ejemplo la usada por Messiaen en Modos de valores e intensidades, cuyas proporciones responden a la serie 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12; podríamos agregar la inclusión de valores irregulares como los usados por Stockhausen en algunas de sus obras 1-2-3-4-5-etc.; la consideración de valores irracionales (fracciones de valores irregulares), como en el serialismo integral; la liberación de toda medida, como sucede en la música aleatoria. También, como hemos dicho, la revisión de ciertas ideas clásicas ha dado nuevas herramientas al compositor: por ejemplo la idea de valores iguales y valores desiguales, la idea de reversibilidad e irreversibilidad rítmica, y operaciones más complejas como son, por caso, los ritmos homeotéticos en Boulez, etc. Otro tanto podemos decir de los pies métricos, de la conquista de la asimetría, del uso de las polimetrías y parametrías, de la conquista de la irregularidad y otras tantas operaciones de organización temporal.
- Con respecto al sonido, éste ha sido tal vez uno de los campos que más ha revolucionado las estructuras musicales. En este siglo hemos pasado del sonido como un mero soporte, hasta estructuras donde éste impone sus propias condiciones. En este sentido es tal vez este parámetro el que ha terminado por producir el mayor alejamiento del lenguaje tradicional, primero con la inclusión de los sonidos no temperados de la percusión (Varèse), luego con la de los sonidos “concretos” de fuerte connotación semántica, con la de los sonidos obtenidos mediante las técnicas extendidas de los instrumentos de viento (multifónicos, etc.) y, en última instancia, por el énfasis puesto en otros parámetros del sonido que anulan o enmascaran la tradicional noción de altura. Podemos decir que en las estructuras se han reemplazado, en cierto modo, las nociones de melodía, armonía y contrapunto por una idea del diseño basado en los recursos instrumentales y sus asignaciones. Es decir, se ha jerarquizado la instrumentación y la orquestación hasta el punto de convertirlas en nuevos factores de formalización, en nuevos códigos.
- En cuanto a la idea de textura, no sólo se ha logrado revitalizar tipos tradicionales, también se han agregado criterios que hasta aquí formaban parte de otras culturas, por ejemplo la polifonía oblicua (Webern) o las heterofonías (Ives), que son formas texturales constatables en mucha música oriental. Y esta incidencia de la música de otras culturas ha sido también un factor de transformación de los lenguajes musicales. Es notorio el contacto que se puede establecer entre

ciertas corrientes de la música contemporánea y el folklore extra-europeo.

- En cuanto al aspecto formal, también son relevantes las transformaciones que se han operado en este terreno. Desde las ideas debussyanas, y otras más radicales como las de Varése (donde la forma es resultante del juego libre de las estructuras), hasta la liberación total de la forma (formas abiertas) que se da en la música aleatoria, en las experiencias de improvisación que caracterizaron las décadas del 50 al 70, y en las nuevas ideas formales de la música electroacústica (live electronic, algoritmos, etc.). Si la forma es la resultante de la concepción de la obra; si, como dice Schönberg, "la forma hace inteligible la idea", entonces podemos decir que la idea es formal y que ésta depende, entre otras cosas, de la posición estética del autor.
- Desde el punto de vista estético, es impresionante la sucesión, cuando no la simultaneidad, de concepciones e ideologías que ha experimentado el arte del Siglo XX. Estos movimientos, que en muchos casos han tenido su paralelismo en las otras expresiones artísticas, se suceden con tanta velocidad que, a veces, a pesar de la fluida comunicación que existe en esta era planetaria, no nos enteramos de su existencia hasta que su auge ha pasado. También es cierto que, como contrapartida a estas ideas globales, en los últimos años han surgido muchos movimientos (en particular en países periféricos como los nuestros), con estéticas y rasgos muy particulares, producto de una mirada crítica sobre el pensamiento universal y de una valorización, un resurgimiento de las tradiciones locales. El resultado es una suerte de "mestizaje", de "sincretismo", que ha dado lugar a un regionalismo crítico y que, por supuesto, aporta nuevos puntos de vista sobre la producción musical. Todo ello no hace más que aportar nuevos materiales, nuevos procedimientos, nuevas formas expresivas, nuevas formas de comunicación. Recordemos que ya en la década del 60, Eco, refiriéndose al lenguaje musical, daba cuenta de la falta de un idioma común. Es más, ni siquiera se refería a la posibilidad de un dialecto, sino a la idea de ideolecto, concepto que usaba para aludir al sistema particular que cada obra tiene; lenguaje propio que le es inherente y que sirve, en muchos casos, para esa sola obra.

Todas estas cuestiones (amén de otras) nos llevan a replantearnos el lugar del espectador (del oyente), y ni que decir el de la enseñanza de la música. Está claro que los mecanismos que ponemos en juego en primera instancia para comprender la música de los siglos XVI-II y XIX no nos sirven de igual manera para comprender otras expresiones musicales más actuales. Tampoco, paradójicamente, nos sirven para comprender músicas más antiguas o pertenecientes a otras culturas. ¿Será necesario dividir en áreas la enseñanza de la música a fin de que en cada una de ellas enseñemos lenguajes diferentes, o será tal vez más pertinente encontrar normas o criterios generales que permitan incluir diferentes expresiones bajo enunciados más abarcativos? Estas dos diferentes instancias establecen, hoy más que nunca, una diferencia notoria entre una educación conservadora, enciclopedista, acumulativa y una educación dinámica, transformadora, creativa. Si hacer música es crear una forma virtual de acción en el tiempo (cuando no también en el espacio), entonces podemos decir que cualquiera de los factores que intervienen pueden tener la posibilidad de formalizar. Desde ya no todos los parámetros tienen la misma jerarquía, pero: ¿tal vez el arte no consiste en alterar ese orden, en crear una ilusión, en estimular la imaginación, en ampliar el marco de la experiencia sensible?

En última instancia, si la plástica al perder la figuración no hizo más que poner en evidencia los valores plásticos, aquellos aspectos fundamentales que se “ocultaban” detrás del “tema”; en música, de manera análoga, podemos decir que la ampliación de los lenguajes, o si se quiere, la creación de nuevos, ha permitido la profundización y ampliación de los criterios constructivos, mediante la inclusión, en su formalización, de otros parámetros. Este desarrollo ha llevado a la música occidental a tomar contacto con otras culturas y a conformar un corpus conceptual lo suficientemente abarcativo como para dar cuenta de cuanto planteo temporal o espacial ha sido posible imaginar.

El futuro, como siempre ha sucedido, seguirá sorprendiéndonos.

Revista Eufonía N° 11, Editorial Grao, Barcelona, España, 1988. pp. 77 a 84.

Arte e Investigación, Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, 1999. pp. 35 a 39.

Una visión personal de la realidad musical argentina

En lo que a la música de hoy se refiere, como suele pasar en las grandes ciudades subsisten en Buenos Aires una cantidad de movimientos o corrientes estéticas. Estos mismos movimientos tienen sus representantes en las otras grandes ciudades argentinas: Córdoba, Rosario, Mendoza, San Juan, Santa Fe, Tucumán, etc.

Así podemos hablar, para comenzar, de un movimiento post-serial. Muchos compositores -de mediana edad y más jóvenes- han tenido como maestros a serialistas, o cultores de esa escuela, como Juan Carlos Paz y Francisco Kröpfl. Y hay muchos compositores que adhieren aún a esa suerte de post-serialismo; entre ellos podemos citar a compositores como Oscar Edelstein y, en cierto sentido, Julio Viera. Se trata, por supuesto, de un post-serialismo particular, personal, y, si bien se hace difícil encasillar a la gente en una corriente determinada, podemos decir que hay un grupo de post-serialistas en Buenos Aires.

En otro orden existe un grupo de compositores -una generación mayor- que, más que post-serialista, puede considerarse como post-dodecafonista. Es decir, compositores que nunca han abrazado el serialismo de los cincuenta como forma de estructuración de sus obras sino que practican un dodecafonismo propio. Entre ellos puede citarse a Víctor Amícola y a Eduardo Tejeda.

Estos grupos que involucran a los post-dodecafónicos y post-seriales -es decir a los compositores que adhieren a la Escuela de Viena y a la estética expresionista- conforman, en cierta manera, una corriente expresionista entre nosotros.

Andrés Gerszenzon podría vincularse también al post-serialismo aunque últimamente ha depurado su técnica y va adquiriendo una estética personal muy interesante, lo mismo podemos decir de Marcelo Delgado.

Otra corriente, también bastante difundida, es la del minimalismo; no tanto en el sentido de las corrientes que vienen de Thierry Riley y Philip Glass, sino más bien de las derivadas de Morton Feldman.

Puede decirse que este movimiento está liderado por Mariano Etkin y algunos de sus discípulos, en particular aquellos que han estudiado en la ciudad de La Plata. Entre otros que configuran el grupo de compositores minimalistas en Buenos Aires, podemos citar a Cecilia Villanueva y, en cierta medida a Carlos Mastropietro, este último con una producción más personal.

Dentro de los compositores enrolados en la estética que se deriva de la música electrónica está el grupo que nuclea el Centro Cultural Recoleta en Buenos Aires. Se trata de compositores de diferentes corrientes y, si bien es cierto que la electrónica no debería generar una estética, de hecho la genera. Existe pues lo que podríamos agrupar como la música electrónica producida en un centro oficial como es el LIPM (Laboratorio de Investigación y Producción Musical).

Existen también compositores independientes que hacen música electrónica; hoy es posible que cada compositor tenga su pequeño laboratorio en el que puede producir cosas de buena calidad.

Por lo tanto, además del grupo de compositores del LIPM (Francisco Kröpfl, Julio Viera, Jorge Sad y otros), podemos citar, como ejemplo, a Jorge Rapp, que tiene su propio estudio, a Enrique Belloc, que viene de la escuela concreta, fue alumno de Pierre Schaeffer y realiza un trabajo de masas sonoras interesante, en ocasiones de acentuado lirismo, y a Carmelo Saitta, con una estética personal.

Otro compositor en el campo de la música electroacústica es Luis María Serra. Su música, si bien se vale de los medios electroacústicos, mezcla elementos de la música pop o de cierta proyección folklórica. Serra hace música para cine, sus grandes producciones son para la imagen.

La música electroacústica tiene en Buenos Aires también cultores más jóvenes.

Una personalidad interesante de esta generación es Pablo Cetta, quien tiene a su cargo el laboratorio de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (Universidad Católica Argentina). Cetta trabaja a veces con materiales electrónicos, otras con materiales pre-existentes, obteniendo así obras de gran riqueza expresiva. En Córdoba, Gonzalo Biffarella y José Halac trabajan con medios electroacústicos en una suerte de música sincrética: una mezcla de música étnica con medios electroacústicos. En esta misma línea trabaja en Rosario Claudio Lluan. Este, más ligado a un americanismo imaginario.

Otra corriente bastante numerosa en la Argentina es la que podríamos denominar neoclásica. En esta línea podemos enrolar a compositores como Mario Perusso y, en alguna medida, Manuel Juárez. Dentro de esta línea se cuenta una cantidad de compositores argentinos muy vinculados aún a la música tonal, en una suerte de exacerbación de rasgos neoclásicos. Es este un grupo muy numeroso, integrado por compositores de características muy personales entre quienes, además de los ya nombrados, podemos incluir a Salvador Ranieri y Virtú Maragno.

Un movimiento interesante y bastante extendido es el integrado por algunos alumnos de Alberto Ginastera quien, en su momento, se mantuvo alejado de la corriente centroeuropea. Esta la línea que podríamos llamar de la re-escritura o de la cita. En ella están Antonio Tauriello, Gerardo Gandini, Marta Lambertini y, entre los más jóvenes, Fernando Aure.

Estos compositores trabajan sobre materiales pre-existentes; las citas son a veces totalmente textuales, otras, simplemente materiales. Este grupo funda su estética en las obras importantes de la cultura universal y trabaja además con la cultura del oyente. Es decir que parte del atractivo de estas obras reside no tanto en las citas -que a veces aparecen de manera muy expresa y otras más enmascaradas, más mimetizadas- sino en la re-elaboración de las mismas.

Jorge Horst, compositor rosarino, puede incluirse dentro de este movimiento, si bien él no utiliza las citas; realiza sí un procedimiento bastante personal con las alturas. Horst trabaja mucho la materia y un diseño donde prima el semitono y el unísono.

Existe otra corriente a la cual podríamos llamar de la música experimental, aunque este concepto de experimental parece hoy día un poco anacrónico.

Algunos compositores seguimos pensando -y me incluyo de algún modo dentro de esta corriente- que hay que seguir buscando que, en realidad, el arte es una búsqueda.

Cada compositor sigue su camino; trabajando a veces en las estructuras de tipo interválico, en particular autores como Fabián Panisello que se ocupa de una nueva tonalidad derivada de los espectros sin pertenecer, necesariamente, a la música espectral.

En mi caso el trabajo se centra en la materia; en trabajar de una forma más abierta y no adherir a los sistemas que me parecen siempre muy esclavizantes.

Como ya dijimos, toda clasificación entraña una gran arbitrariedad. Dentro de estas grandes corrientes que hemos delineado es importante destacar los rasgos personales de cada compositor, ya que esta idea de agruparlos sirve sólo a los fines de dar cuenta de ciertos rasgos comunes pero no informa sobre los rasgos personales que, a la postre, son lo que interesa.

Desde luego que los compositores de más edad tienen una estética más definida mientras que la gente joven todavía está buscando pero, en algunos casos, la orientación está más que anunciada.

No obstante, pese a estas corrientes más o menos generalizadas que hemos comentado, es por el rasgo personal, individual que se caracteriza la actual producción de los compositores argentinos. Estos toman de las distintas escuelas los materiales que les interesan y los emplean con gran libertad de criterio.

Es esta multiplicidad, esta influencia de las distintas corrientes del pasado europeo mediato la que, sumada a la gran capacidad creativa, dan el perfil de la actual producción de los compositores más activos entre nosotros.

Buenos Aires, julio de 1996.

La música electrónica

¿Es música electrónica?_____

La década del 50 trajo como reacción a los sistemas de organización en curso -basados fundamentalmente en el serialismo integral y sus derivaciones- a la música aleatoria, a la música concreta, y a los grupos de improvisación, entre otros.

Así, cincuenta años después y como consecuencia de la pérdida del "aura" que tiñó el modernismo musical, el advenimiento de las variadas y múltiples concepciones estéticas incluidas en la postmodernidad, han surgido diversas producciones sonoras que, bajo la denominación común de música electrónica, se proyectan a una sociedad como la nuestra con valores desdibujados, consecuencia de los problemas sociales y políticos acaecidos en este período que nos ocupa.

Sin desmerecer los posibles logros estéticos de dichas producciones, desde el punto de vista estrictamente musical, la mayoría de las mismas no responden a los principios constructivos que han caracterizado a la música de todos los tiempos. Me refiero al control de más de un parámetro simultáneamente en su organización, al tratamiento sistemático de dichos parámetros desde el principio hasta el final, y por último, a una red relacional, a una grilla, que vincule dichas organizaciones parciales en un sistema orgánico y coherente.

Es fácilmente constatable que en dichas producciones se observa la ausencia de lo antes expresado. Es así que bajo las denominaciones de sono art, poéticas sonoras, sono clips, arte radiofónico e inclusive las manifestaciones de los disc jockeys, entre otras, se crean productos sonoros que en el mejor de los casos responden a los principios constructivos del sonomontaje. Estas construcciones se caracterizan por la utilización del criterio de analogía entre los materiales (relación par-par entre dos sonidos o dos grupos de sonidos), y por poseer algún principio elemental en la organización rítmica.

Creemos que en este estado de cosas es preciso establecer la diferencia entre estas expresiones estéticas que se valen del sonido y la música, a fin de que los jóvenes estudiantes y el público en general cuenten con la información necesaria que les permita realizar un juicio crítico sobre la producción sonora-musical actual.

El timbre como factor estructurante

Arnold Schönberg, en su Tratado de Armonía¹, dice:

No puedo admitir incondicionalmente la diferencia entre altura y timbre tal y como suele exponerse. Pienso que el sonido se manifiesta por medio del timbre y que la altura es una dimensión del timbre mismo. El timbre es, así, el gran territorio dentro del cual está enclavado el distrito de la altura. La altura no es sino el timbre medido en una dimensión.

He aquí, ya, una intuición del problema. Ochenta años después, sus predicciones son una realidad indiscutible. No creo que haya sido por desconocimiento de la música de Debussy que Schönberg planteara la necesidad de una sistematización en el uso del timbre, más bien cabe pensar en su necesidad de instalar un sistema de control sobre lo que él consideraba un parámetro del sonido (parámetros usuales en su época, por cierto parciales, que respondían a la tradición musical).

He aquí otra cita del mismo texto: “Se reconocen del sonido tres cualidades: altura, timbre e intensidad. Hasta ahora sólo se ha medido en una de las tres dimensiones en las que se extiende: en la que llamamos altura”.

Resulta curioso que Schönberg no considerara a la duración como uno de los tres parámetros básicos del sonido: altura, duración e intensidad, sin los cuales no tendría existencia real. Posiblemente, la duración entonces no era muy tenida en cuenta como cualidad del sonido puesto que era considerada un aspecto del ritmo, quedando su uso condicionado a éste, con lo cual (entre otros varios problemas) se generó una confusión entre cualidades del sonido y sistemas de organización musical, que hoy día aún subsiste.

En la actualidad, el timbre ya no es considerado un parámetro del sonido, sino más bien un parámetro multidimensional, es decir, el resultante de la interacción de las demás cualidades. Esto puede explicarse tanto desde el universo físico (acústico), como desde el de la asimilación perceptiva (psicoacústico).

Comencemos por decir que desde el punto de vista acústico, y para dar cuenta de las cualidades del sonido, será suficiente con tener presente las envolventes espectral y dinámica y su comportamiento en el tiempo, bastará con esto para cubrir lo inherente al timbre. Claro está que en la mayoría de los casos, y en cuanto a música se refiere, sólo nos referimos a sonidos de espectros armónicos, quedando fuera el resto, cuyo uso no responde a los criterios organizativos propios de las estructuras musicales. Es necesario considerar también el problema de los transientes y formantes característicos de los instrumentos acústicos (cuyas cualidades se hacen más evidentes en la simulación instrumental o síntesis digital) y entonces el problema del timbre se vuelve más complejo, dado que éstos agregan cualidades a los diferentes espectros, según se ubiquen es tal o cual zona del registro o se ejecuten con tal o cual articulación.

Un tanto diferente resulta considerar el timbre desde el punto de vista psicoacústico, dado que,

perceptivamente, la identificación de la fuente -primera instancia del reconocimiento tímbrico- poco dice del complejo universo de lo que se percibe, de las fluctuaciones propias de la emisión, del sostenimiento, de las diferenciales y adicionales que pueden producirse, de la relación con otros instrumentos, de la incidencia de las reflexiones condicionadas por las características del recinto etc. En fin, un universo complejo y en constante transformación al que faltaría agregar todas las variantes del sistema auditivo, tanto primario como secundario.

Con respecto a la organización musical, otro es el problema. Lo expuesto nos induce a preguntarnos de qué manera sería posible establecer un sistema más o menos simple, equivalente al de las alturas.

Evidentemente, si las demás condiciones permanecen dentro de ciertos límites, resultará mucho más sencillo controlar un parámetro, un aspecto del timbre, el que resulta de la composición espectral armónica cuyas relaciones de frecuencia tienden a reforzar la altura tonal (que depende de la espectral).

Es fácil organizar cualquier grupo de objetos por alguna de sus cualidades: material, tamaño, color, textura o cualidad de superficie, etc., pero cuando lo que se quiere organizar son objetos pertenecientes a diferentes categorías que a su vez presentan las mismas variables, nos enfrentamos a un nivel de complejidad mayor.

Siempre es necesaria una organización que involucre los diferentes aspectos de la composición de modo de formar un todo orgánico y equilibrado, pero esta organización no puede ser arbitraria como ha pasado en algunas corrientes del siglo XX. La música no se basa sólo en un sistema coherente organizado alrededor de un único parámetro, cada compositor determina, en base a su idea, la función que cada uno de esos componentes debe cumplir, y esa libertad de criterio la que permite configurar el estilo del compositor.

En un sentido primario, altura-timbre dependen de la composición espectral, en la mayoría de los casos de espectros armónicos. Como ya hemos dicho, la altura tonal (la escala) depende de la simpleza o complejidad del espectro (altura espectral). El reconocimiento de una altura (nota) depende del hecho de que los parciales sean múltiplos enteros de una frecuencia fundamental y de que sus intensidades relativas se atenúen del agudo al grave de manera logarítmica. De no ser así, en muchos casos la altura tonal podría variar, pudiendo convertirse en otra. A medida que el espectro se complejiza se pierde generalmente la idea de altura para aludir a la fuente (Do-Re, luego platillo-gong). Como ejemplo puedo citar el procedimiento de algunos compositores actuales, que derivan sus sistemas de altura del análisis espectral de los instrumentos de percusión de metal, haciendo una selección y ajuste (en frecuencia) de ciertos parciales (derivación de la música espectral) sustituyendo un sistema de alturas por otros posibles. En este orden de cosas, sería más fácil observar un orden tímbrico si se fijara una altura única o si no nos encontrásemos con la ausencia de una fundamental (sonidos inarmónicos).

Por otro lado, como ya ha sucedido, se podrían superponer ambos sistemas, en ese caso la percepción determinará la pregnancia de un sistema sobre el otro.

Cuando los espectros evolucionan en el tiempo, la duración del sonido entra en conflicto con

las duraciones propias del sistema de organización rítmica convencional, en ese caso sería necesario considerar esta interacción. Ejemplo de ello se puede encontrar en la mayoría de la música electrónica.

Lo expresado hasta aquí es suficiente para tomar conciencia de las dificultades que presenta considerar al timbre como eje de la organización, la cual no sólo admitiría otros interrogantes, sino también otros posibles enfoques orientados a diferentes fines.

Si consideramos que el timbre es un parámetro multidimensional y que su configuración es el resultado de la interacción de los parámetros que constituyen al sonido (es decir: altura, duración, intensidad, composición espectral, forma dinámica y movimiento interno o evolución melódica) para aludir a una forma posible de representación, sería una ingenuidad pensar que es posible organizar el timbre tal como se ha hecho con la altura y menos con formas de organización del tipo del serialismo integral.

Analicemos algunos aspectos previos al abordaje de nuestro tema. Como ya dijimos, la altura tonal depende de la altura espectral, de manera que para reconocer una altura es necesario que antes se reduzca el campo sonoro a sonidos de espectro armónico. Todo sonido que no reúne dicha condición, imposibilita perceptivamente la fijación de una altura. Hoy día, sin embargo, en la composición se vienen usando sonidos no armónicos, aunque su uso responde a criterios que, de un modo u otro, están fuera de la idea de diseño, por lo menos en el sentido tradicional (melodía). Creemos que esta limitación podría ser perfectamente superada si se partiera de un concepto distinto del diseño, dando lugar a la incorporación de todo el campo posible espectral: de sonido senoidal al ruido. En este caso, el campo de la composición espectral y el de la altura podrían integrarse en un mismo eje: el de la tonicidad.

En otro eje se podrán integrar las variables formales del sonido y el movimiento interno (evolución melódica) que se produce como consecuencia de la variación de la intensidad relativa de los componentes (formantes), y en otro lo relativo a la intensidad, dado que de su variación dependerán, en principio (más allá de su relatividad contextual), la composición espectral considerada en un instante de tiempo y también todas las variables inherentes a la forma. Tampoco debemos subestimar aquellas variaciones del sonido que dependen de la ejecución instrumental y que no pueden ser fijadas por medio de la escritura musical, pero que sin embargo son parte sustancial del nivel expresivo de la música.

Nos ocuparemos ahora del sonido en un sentido práctico-compositivo, ya no desde una posible perspectiva analítica (observación de las variables particulares), ni tampoco desde el punto de vista de la síntesis (lo fenoménico-perceptivo).

Desde ya que es necesario ejercer un control sobre la materia, pero no debe entenderse como el habitual que el compositor ejerce o ejercía sobre el sonido, sino como una forma particular de control sobre aquellos aspectos que constituyen al timbre. Si es posible organizar el timbre, entendido éste como resultante de la interacción de las posibles variantes que constituyen al sonido, entonces será necesario controlar más de un parámetro simultáneamente. Es decir, sobre cada sonido será necesario considerar los tres ejes anteriormente mencionados (armonicidad-inarmonicidad-ubicación en el registro, forma-movimiento-evolución "melódica" y la intensidad como factor de variación de los otros dos ejes).

Sin embargo, estos controles, que son necesarios para definir un sonido desde el punto de

vista tímbrico, no son suficientes para la composición. Será necesario constituir un posible sistema que permita vincular un sonido con otro, ya no desde la altura, sino estableciendo grados de contigüidad tímbrica que involucren a estos parámetros compuestos.

Desde ya, esto es posible. Pensemos que entre dos sonidos se pueden establecer relaciones de semejanza, diferencia y analogía; ello nos permitiría establecer diferentes escalas en cuya conformación tendrán que intervenir los tres ejes mencionados.

El problema consiste en cómo crear sentido a partir de estas variables, en cómo se pueden vincular estos parámetros con los otros que constituyen habitualmente el lenguaje de la música, puesto que los criterios de organización que se pongan en juego tendrán que respetar, forzosamente, las cualidades de la materia. Las estructuras ya no podrán ser sólo sistemas de relaciones, también deberán incluir en su articulación las cualidades de aquello que es relacionado, es decir, el timbre.

Debemos pensar que, tradicionalmente (y no en todos los casos), para la composición se establece un sistema de alturas, las que, en simultaneidad o en sucesión, se despliegan en el tiempo siguiendo algún criterio rítmico. El compositor luego les asigna un color instrumental y, en todo caso, un criterio de sucesión. Quiere decir que una vez decididas las estructuras musicales se asignan, con algún criterio, las fuentes. Las cualidades que son propias de un sonido quedan "encorsetadas" en los valores previamente asignados.

Si una estructura es un sistema de relaciones y lo que relacionamos ya nos son alturas sino timbres, será necesario tener en cuenta las diferentes cualidades de los sonidos. De esta manera, el sistema resultante se ajustará a estas nuevas cualidades.

Si entendemos que el sonido es de por sí portador de información, y que esa información se manifiesta a través del timbre, será necesario que la forma de relacionarlos considere sus características, entonces habremos invertido el orden: el registro, la tesitura, la "altura", dependerán de la cualidad sonora que el compositor desee. Del mismo modo, las duraciones tendrán que derivarse del sonido y también las intensidades.

Si componer es crear una forma significativa, portadora de sentido, no es posible ignorar la información que el sonido trae (su timbre), por el contrario, sería necesario incorporarla orgánicamente en la obra.

1 Schönberg, Arnold. *Tratado de Armonía*. Real Musical, Madrid, 1979.

La composición con instrumentos de percusión de altura no escalar

Las estructuras que nos ocupan se caracterizan por la falta de tonicidad de sus sonidos y por la poca previsibilidad -dentro de ciertos límites- de los parámetros que las constituyen. En ellas, las envolventes espectrales y dinámicas son muy diferentes a las que presentan las estructuras convencionales, cuyas características -perceptivamente hablando- se mantienen más o menos estables en el registro.

Con los sonidos de los instrumentos de percusión no escalares el problema no es tan sencillo. Básicamente, porque en la mayoría de los casos sus espectros son inarmónicos, lo cual dificulta la determinación de alturas, y como consecuencia no es posible pensar en una escala en el sentido del sistema temperado o físico tradicional.

Es por eso que, más allá de las inevitables diferencias culturales y del entrenamiento que pueda adquirirse en el uso de estos instrumentos, podemos anticipar la siguiente hipótesis: Cuando una secuencia está constituida por sonidos diferentes y la variación material es lo suficientemente significativa, se pierden de vista las relaciones en el campo de las alturas (por lo menos las tonales) y pasan a percibirse relaciones materiales o tímbricas, guardando siempre un segundo orden para las relaciones en el campo temporal.

Podemos señalar, entonces, que más allá de la intencionalidad del oyente, las variables perceptivas son tres: a) los sonidos, b) las relaciones entre éstos, c) el espacio o campo que delimitan. Se podría decir que en la música tradicional los compositores se han ocupado fundamentalmente de las relaciones entre los objetos: intervalos de altura e intervalos de tiempo. Insistimos: cuando se pasa de los instrumentos convencionales a los de percusión y se quiere componer con ellos, es necesario tener en cuenta las otras cualidades del sonido. Ya no es posible basarse en la magnitud que los separa, habrá que basarse en la relación cualitativa que se establezca entre ellos. Tendremos que dar cuenta, forzosamente, de las cualidades del sonido; el sistema deberá ser inferido de las otras cualidades, y por eso es importante que las conozcamos.

Asociaciones tímbricas entre instrumentos

Es frecuente ver cómo se establecen asociaciones a partir de la forma de los instrumentos; así, por ejemplo, se relaciona al xilófono con el vibráfono, pese a que sus sonidos son muy distintos y no al vibráfono con el triángulo, muy distintos visualmente pero cercanos en cuanto a sonoridad.

Otro criterio es agruparlos de acuerdo a su material vibrante. De esta manera es posible dividir a los instrumentos de percusión en tres categorías: madera, parche y metal.

Una tercera asociación es la que se realiza en función de la analogía tímbrica. Este criterio está basado, en principio, en la sonoridad de los instrumentos de percusión cuando se los

usa en forma «convencional», es decir, de una manera más o menos generalizada a la que denominamos de primer orden. Ese será nuestro punto de partida, y a partir de este criterio estableceremos otras asociaciones a las que llamaremos de segundo, tercero y cuarto orden.

» Grupos de primer orden

Dada una cantidad de instrumentos de percusión pertenecientes a la misma sección (por ejemplo parches), y sin indicar las condiciones de producción del sonido (ejecución convencional), comprobaremos que algunos sonidos se asemejan bastante entre sí formando grupos de sonoridades más o menos homogéneas. En algunos casos dichas asociaciones se producen entre instrumentos de una misma familia (por ejemplo tom-toms de distintas medidas); en otros casos, entre instrumentos que tienen sonoridades análogas, aunque no pertenecen a una misma familia (por ejemplo bongoes y tumbadoras). A este tipo de asociación se la denomina de primer orden.

Podemos decir, entonces, que la asociación de primer orden comprende grupos de instrumentos de sonoridad afín o parecida que por tal razón pueden mezclarse perfectamente entre sí como si fueran un solo instrumento.

» Grupos de segundo orden

Recordemos que un instrumento suele ser usado de una determinada manera (uso convencional), pero que mediante diferentes recursos y técnicas instrumentales su sonoridad puede ser modificada para acercarla al sonido de otro instrumento. El uso de estos criterios de instrumentación estará por demás justificado si responde a algún criterio de orquestación. De esta manera, los recursos de instrumentación no serán arbitrarios, sino que estarán al servicio de la orquestación.

Al referirnos a los grupos de primer orden dijimos que ciertos instrumentos de una determinada sección, tocados de manera convencional, presentaban una sonoridad homogénea. Ahora, mediante indicaciones con respecto a las condiciones de producción del sonido, podremos lograr nuevos timbres y sus sonoridades nos permitirán asociar grupos pertenecientes a la misma sección que antes estaban separados. Estos acercamientos podrían obtenerse con desplazamientos del grupo "A" hacia el grupo "B", del "B" hacia el "A" o moviendo ambos grupos a la vez. Mediante estas operaciones podremos extender o ampliar un grupo y, asimismo, sustituir un instrumento o un grupo por otro.

En estas nuevas agrupaciones es necesario especificar los distintos modos y medios de producción del sonido, pues son variables que nos permitirán lograr analogías sonoras entre diferentes instrumentos y, como consecuencia, entre diferentes grupos.

» Grupos de tercer orden

En estas agrupaciones, el criterio empleado es similar al usado para obtener los grupos de segundo orden, pero ya no referido a grupos pertenecientes a una misma sección sino a grupos de instrumentos pertenecientes a las distintas secciones. Es decir, se trata de establecer analogías tímbricas que permitan, por ejemplo, que un grupo de maderas pueda parecerse a un grupo de parches y viceversa. En este tipo de agrupaciones es necesario extremar las indicaciones referidas al lugar, medio y modo de producción del sonido.

» Grupos de cuarto orden

Resume los procedimientos empleados para los grupos de segundo y tercer orden, pero aplicando técnicas de producción del sonido no convencionales. Con estas técnicas se obtiene una sonoridad que impide, en muchos casos, reconocer el instrumento que la produjo. De no ser por esta condición, podríamos considerar estas asociaciones como parte de los grupos de tercer orden.

Idea de multiset

Tradicionalmente, cuando se usaban instrumentos de percusión, en las partituras sólo se especificaba el instrumento, lo que en cierto sentido equivalía a pensar en un instrumentista para cada uno de ellos. No obstante, en muchas de estas obras es fácil advertir que un mismo ejecutante podría asumir la ejecución de más de un instrumento, en particular aquellos que no se emplean en forma simultánea. A partir de este siglo comienza a imponerse la idea de que un percusionista pueda tener a su cargo varios instrumentos, permitiéndole contar con un amplio repertorio de sonidos y recursos, tal como sucede con el resto de los instrumentistas.

Para un percusionista, entonces, la idea de instrumento debe estar relacionada a la idea del multiset. Ahora bien, este multiset no puede ser una mera acumulación de instrumentos. Cada uno de ellos deberá integrarse en un todo perfectamente equilibrado que permita una correcta distribución en el registro, intersecciones materiales y un correcto equilibrio material y tímbrico.

En la configuración de un multiset deberán tenerse en cuenta las posibilidades técnicas de cada instrumento y su posible aprovechamiento en la composición. Será conveniente evitar las superposiciones de registro y considerar la manera de efectuar reemplazos o equivalencias (ver agrupaciones). Será necesario poner en juego todos los recursos que luego le permitan al ejecutante abordar los diseños musicales más ricos y complejos.

Idea de diseño

Debemos considerar la idea de diseño como un concepto general, dentro del cual la melodía sería una de sus variantes.

Evidentemente, un diseño con instrumentos de percusión en algún sentido planteará problemas diferentes a los que plantean otros instrumentos. Pensemos en una melodía para flauta; si quisiéramos tocarla con un tambor, lo único que lograríamos sería reducir ese diseño a uno de sus aspectos: el rítmico; la melodía habría dejado de existir. Para mantener una cierta analogía deberíamos mantener de alguna manera la cantidad de «alturas», aunque, por supuesto, éstas no serían escalares, ya que nos estamos refiriendo a instrumentos de percusión cuyos sonidos no responden a una escala del tipo temperado. También habría que tratar de mantener la relación direccional y la magnitud del salto. Se podría decir que para configurar un diseño con instrumentos de percusión deberían tenerse en cuenta dos aspectos: la cantidad de sonidos y el grado de tonicidad de los mismos.

Grado de tonicidad de los sonidos. En los instrumentos que tienen un espectro más o menos armónico, o una distribución más o menos similar a un espectro armónico, será posible localizar y reconocer «alturas» y, por consiguiente, será más fácil que un conjunto de esos sonidos puedan homologarse a la idea de melodía. Que el sonido pueda ser considerado como si se tratara de una flauta dependerá del tipo de instrumento (tumbadoras, cencerros, etc.); como ya dijimos, lo que no podrá conservarse es la afinación temperada, pero el esquema melódico se mantendrá. En cambio, cuando el instrumento es de muy baja tonicidad, de espectro complejo, «espectro de banda» (platillo, maraca, etc.), será muy difícil reconocer un diseño. Es por eso que podemos decir que la tonicidad es un factor fundamental para definir la ubicación en el registro.

Idea de orgánico

Hay un enunciado -aparentemente metafórico- que dice que la orquesta es un maravilloso instrumento, queriendo expresar con ello que está constituida por una cantidad de partes que funcionan orgánicamente. Y es verdad que éste organismo, que implica funcionalidad, contiene una determinada cantidad de instrumentos que se relacionan, se vinculan y se complementan entre sí, permitiendo establecer analogías, transformaciones, reemplazos, relaciones de contigüidad y de direccionalidad; es decir, una cantidad de funciones muy variada. Esta idea de orgánico es fundamental, pero tuvieron que pasar 200 años para que la orquesta llegara a constituirse tal como la conocemos.

Es importante, entonces, analizar por qué funciona tan bien este orgánico. De ese análisis surgirá, por ejemplo, que se incluyen tres flautas debido a que la tonalidad tiene una estructura armónica a tres voces reales; que el agregado del flautín puede entenderse como una extensión del mismo timbre al registro más agudo; que con cuatro flautas es posible una armonía a cuatro voces, ya sea de tres voces con una voz duplicada o bien una armonía alterada con cuatro voces reales; que cuando se agrega la flauta en sol, se amplía una quinta en el registro grave. También es importante saber que el extender la tesitura de la flauta hacia el grave permite vincularla en esa zona de registro con otros instrumentos (por ejemplo con el trombón, por analogía tímbrica), y que de este modo se amplían las posibilidades para pasar de un timbre a otro. No olvidemos que nuestro planteo es el manejo del timbre.

Hay que saber que cuando se pasa una determinada estructura de un grupo de instrumentos (de análogo timbre) a otro, es necesario que el nuevo grupo presente condiciones semejantes; por ejemplo: un acorde de cuatro alturas ejecutado con clarinetes podría reemplazarse por cuatro trompetas o por dos trompetas, corno y trombón.

La instrumentación y la orquestación son las disciplinas que tienen a su cargo los criterios para la asignación de las fuentes, la elección de los efectos, el manejo de los recursos técnicos, y para la combinación de las fuentes, medios y modos, de manera tal que se puedan vincular los efectos entre sí. Quiere decir que la asignación de las fuentes no debería ser arbitraria. Lo conveniente sería saber que después del instrumento "A" continúa el instrumento "B" porque hay entre ellos un grado de contigüidad o porque permiten establecer una cierta direccionalidad en una determinada secuencia.

La idea de orgánico en la percusión

Para ayudarnos en el razonamiento será conveniente utilizar una planilla con cinco columnas. La primera corresponderá a los instrumentos de madera, la segunda a los de parche y la tercera a los de metal. En cada columna los instrumentos se ubicarán de arriba hacia abajo, en orden selectivo, siguiendo algún criterio: el grado de tonicidad, el registro, etc. Las columnas restantes corresponden a los instrumentos de registro de banda y a los de banda iterada, que los separamos del resto porque, como vimos, no son buenos para diseñar.

Comencemos por las maderas. Se podrían utilizar wood blocks, que son instrumentos de diseño. Arriba podrían agregarse piccoli wood blocks, pues ya vimos que forman un grupo de diseño homogéneo. Podrían ser tres wood blocks y dos piccolo wood blocks, formando un conjunto de cinco. Aquí ya se presenta un primer problema: si se usan tres instrumentos de un grupo de cinco ¿cuáles deben elegirse, los tres más agudos o los tres más graves? Será necesario mantener cierto criterio: no es conveniente poner dos wood block graves y uno muy agudo, tienen que ser contiguos (agudos, graves, medios) o establecer saltos más o menos equidistantes. Habrá que decidir si hay que agrandar o achicar el registro sin perder homogeneidad; usaremos por ejemplo: 1-2-3, 3-4-5, 1-3-5, 2-3-4. Ahora podremos seguir con los instrumentos de madera o buscar equivalencias en los otros grupos.

Si seguimos con los parches podríamos poner dos timbaletas y dos roto-toms agudos porque forman un grupo homogéneo y porque, por su sonoridad metálica, posibilitan cierta vinculación con los instrumentos de metal. Así tendremos la posibilidad de lograr una estructura “melódica” de cuatro alturas no escalares que podría corresponderse con el grupo de maderas ya seleccionado. En última instancia, que un grupo tenga cuatro sonidos y que otro tenga cinco no impide mantener el carácter o realizar una polifonía. Esto no ocurriría si hubiera un grupo con cinco y otro sólo con uno, pues el resultado daría una voz con acompañamiento.

Siguiendo con los metales podríamos poner tres cencerros y un agogó, que constituyen una familia (el agogó es al cencerro lo que el flautín a la flauta). De esta manera se podrá lograr una polifonía “imitativa” real, a tres voces, con diferentes timbres.

Comencemos a considerar otras combinaciones. Recordemos que el agogó con baqueta dura y sordina es equivalente al piccolo wood block y que, como vimos, también tenemos la combinación cencerro-timbaleta (grupos de tercer orden: timbaleta, baqueta de bambú sobre el borde cencerro). Así, no sólo habremos pensado tres grupos de diseño de diferentes materiales, también habremos considerado sus posibles vinculaciones.

Volvamos a las maderas. Los temple blocks, que tradicionalmente forman un grupo de cinco, no se confunden con los wood blocks tocados convencionalmente; entonces, agregándolos, podríamos obtener un contrapunto a dos voces con las maderas.

Para mantener la misma relación en los parches podríamos agregar tumbadoras y bongoes. En una situación ideal podríamos tener tres tumbadoras (conga, tumbadora y quinto), bongó y bongó tenor. De todos modos, si en nuestro ejemplo usamos dos tumbadoras y dos bongoes, estará bien recordar que los cuatro sonidos se pueden transformar en ocho combinando centro y borde, y que podrían obtenerse más utilizando diferentes tipos de baquetas. De esta manera habremos trasladado la posible estructura de dos voces con instrumentos de

madera, a dos voces con instrumentos de parche, y aquí también podrían considerarse otros vínculos, por ejemplo temple block - bongoes.

Siguiendo con el sector de metales, si agregamos cinco campanas de plancha habremos creado las condiciones para resolver el mismo problema estructural con los metales, manteniendo cierta inarmonicidad y cierta duración relativa.

Ahora intentaremos conformar tres grupos de instrumentos que nos permitan contar con tres voces con timbres correspondientes a cada sector. Así como al principio teníamos tres voces con timbres heterogéneos (madera, parche, metal), ahora buscaremos obtener la misma estructura con timbres homogéneos.

El grupo de maderas es el que cuenta con menos instrumentos. En este grupo sería conveniente avanzar en el registro grave agregando tres tambores de madera. Recordemos que el tambor de madera se mezcla bien con las tumbadoras. Tendremos entonces tres grupos de madera: wood block, temple block y tambores de madera.

Con el sector de parches emplearemos el mismo criterio, agregando el grupo compuesto por bombo, dos tom-toms y tambor sin bordonas.

Procederemos de igual manera con los metales agregando tres triángulos y dos platillos de dedos. Más allá de que se plantea un salto en la duración entre la plancha más pequeña y el triángulo, y que a su vez estos últimos pueden tener mayor grado de tonicidad, es preferible esta opción a la de incluir campanas chinas que se superpondrían con los cencerros y no permitirían cubrir la zona aguda del registro.

Detengámonos a analizar hasta aquí nuestro orgánico:

- En maderas tenemos un grupo bastante homogéneo en cuanto a registro, con tres timbres diferenciados que -como hemos visto- pueden conectarse entre sí (ver grupos de segundo orden).
- En los parches sucede lo mismo.
- En metales tenemos las planchas, que son bastante graves; también tenemos sonidos medios y agudos. Quiere decir que desde el punto de vista del registro hay buena correspondencia entre sectores. Desde el punto de vista tímbrico, una determinada estructura puede ser abordada con tres voces reales dentro de cada sector y se pueden producir entrecruzamientos entre grupos y sectores sin perder su naturaleza estructural, teniendo en cuenta, en cada caso, las analogías de segundo, tercero y cuarto orden.

Nos ocuparemos ahora de los instrumentos que producen sonidos inarmónicos de banda. Las bandas, debido a su poca armonicidad, pueden llegar a cumplir una función de fondo en toda la tesitura, llenando los intersticios entre "altura" y "altura". Podríamos disponer, por ejemplo, de tam-tam, gong, plato chino, platillos de 20" y 16" y de 14" (recordemos que plato chico, borde = triángulo). La quinta columna correspondería a los instrumentos de banda iterada, que puede estar integrada por maracas (que se mezclan bien con los platillos y las bordonas), sonajas, cascabeles, güiro, castañuelas, cabasha, etc.

Con estos instrumentos tenemos la posibilidad de realizar escalas en forma direccional. Por ejemplo: maraca, sonajas, cascabeles para ir de madera a metal; güiro, cabasha, maraca para ir de raspado a sacudido. Tanto en este caso como en el de las bandas, la función siempre es complementaria, pues no es fácil diseñar con estos instrumentos y por lo tanto no tenemos la misma exigencia que con aquellos que diseñan más claramente.

Debemos aclarar que la conformación del orgánico que hemos realizado es una de las tantas posibles. En este caso, el orgánico está constituido por nueve grupos de diseño que permiten llevar adelante una estructura polifónica a tres voces con timbres diferenciados, tanto de cada sector como de las combinaciones resultantes.

Distribución por instrumentista

El problema de la distribución dependerá de las cualidades sonoras que quiera conservar o perder el compositor: el registro, la duración, la sonoridad, etc. Al principio será conveniente confeccionar una planilla donde se consignarán todas las decisiones estructurales. Esto puede complementarse con una segunda planilla donde se anotarán todas las combinaciones tímbricas que se emplearán en la obra (grupos del primero al cuarto orden). Esta manera de trabajar ayuda a familiarizarse con los sonidos, con sus formas de obtención y sus posibles combinaciones.

El orgánico de nuestro ejemplo presenta diferentes posibilidades: podría ser asumido por un solo percusionista ("Zyklus", de K. Stockhausen) o bien -considerando que la cantidad de instrumentos es grande- podríamos otorgar un grupo de diseño a cada percusionista, con lo cual serían necesarios nueve percusionistas. Estas dos posibilidades resultarían demasiado extremas, podríamos aplicar también otros criterios.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que no es conveniente distribuir los instrumentos que constituyen un grupo de diseño pues, además de dificultar la interpretación, contradice la idea de grupo de diseño. Por otro lado, si se distribuyeran los instrumentos entre uno o dos instrumentistas se perdería la posibilidad de llevar adelante un contrapunto o una textura a tres voces. Para mantener esa idea se necesitarán tres instrumentistas como mínimo, después será fácil agregar un cuarto.

Comencemos por distribuir las maderas. Dado que existen tres grupos de maderas, podríamos comenzar dándole uno a cada instrumentista. Esta es una solución fácil que nos permitirá obtener una polifonía real a tres voces dentro del mismo sector. No hay mayores problemas: se asignan los wood blocks (los más agudos) al primer instrumentista, los temple blocks al segundo y al tercero los tambores de madera.

El segundo paso corresponde a la distribución de los parches, lo que ya no es tan sencillo si se quiere conservar la posibilidad de reemplazo o de contigüidad tímbrica.

Comenzando por el grupo más afín a las maderas: los bongoes y las tumbadoras, convendría asignarlo a quien use instrumentos que no tengan con ellos ninguna afinidad. Sabemos que existe un grupo que es tumbadora - tambor de madera. Si le diéramos el tambor de madera a quien toca la tumbadora, anularíamos esa posible combinación. Los bongoes se mezclan bien con los temple blocks, y como las tumbadoras no se las podemos dar al instrumentista

III, ni los bongoes al II, la elección es sencilla: daremos este grupo (tumbadora-bongoes) al instrumentista I. De esta manera también obtendremos otra combinación: dos grupos de madera con uno de parche.

Continuando con nuestro ejemplo, si le diéramos los tres grupos de maderas a un instrumentista, los tres grupos de parches a otro y los metales a un tercero, se podría conservar una buena polifonía mezclando maderas, parche y metal, pero se perdería la posibilidad de una polifonía entre maderas solas, parches solos o metales solos.

Veamos ahora los metales. El primer grupo a considerar es: cencerro - agogó que se mezcla bien con el temple block y con los bongoes, por lo tanto no es conveniente darlo al percusionista I, tampoco al II; se lo daremos al III.

Con los parches restantes, una decisión sería darle a un percusionista el grupo formado por bombo - tom tom - tambor s/b, y darle al otro instrumentista el grupo formado por timbaletas - roto tom. Los siguientes instrumentos: cencerro - temple block - bongoes, convendría mantenerlos independientes, lo que permitiría realizar una polifonía a tres voces con diferentes timbres y pasar de un timbre a otro casi sin cambios. Si nos interesara mantener esa combinación, deberíamos darle el grupo formado por: bombo - tom tom - tambor al instrumentista III, y el grupo formado por timbaletas - roto tom al instrumentista II.

Volvamos nuevamente a los metales. Las campanas de plancha se mezclan bien con los tom toms, por lo tanto habría que dárselas al instrumentista I, que por otra parte no tiene graves hasta el momento. Y ahora no nos queda otra posibilidad que darle el grupo formado por triángulos - platillos de dedo al percusionista II.

Así conformada esta distribución, nos queda para el percusionista II un metal agudo, un parche medio y una madera media, y para el percusionista III un parche grave-medio, metal medio-agudo y la madera más grave. Si pensamos en la sonoridad tendremos que sacrificar el registro; recordemos que es más fácil manejar el registro que las mezclas tímbricas. Hasta aquí tendremos una cantidad de permutaciones que dan alrededor de 50 sonoridades diferentes.

Así como dijimos que nunca hay que separar un grupo de diseño, ahora diremos que sí es conveniente distribuir las "bandas", porque dándole un instrumento de esta naturaleza a cada instrumentista, siempre se podrá tener una banda sonando. Veamos los metales. Le damos el tam-tam al percusionista III, el gong al II y el plato chino al I. Al instrumentista que tiene triángulo no le daremos cascabeles porque se mezclan muy bien, se los daremos al percusionista I. Tampoco le daremos al percusionista II el plato chico porque se mezcla bien con el triángulo, sería más conveniente dárselo al percusionista III.

Intentaremos ahora distribuir las bandas iteradas de manera tal que permitan conservar cierta direccionalidad. Al percusionista II le daremos el güiro, al III la cabasha, al I la maraca, las sonajas se las daremos al percusionista II y las castañuelas al III. Una buena distribución instrumental nos permitirá tener siempre a mano un determinado recurso tímbrico, si no es posible en su forma directa, seguramente lo tendremos por sustitución. Si al necesitar una sonoridad, el instrumento que la produce no puede ser usado, otro instrumentista podrá sustituirla recurriendo a algún instrumento que pueda producirla; eso será posible siempre y cuando la

distribución haya sido pensada manteniendo la analogía tímbrica.

Como ya dijimos, este instrumental podría distribuirse entre un número mayor de instrumentistas. También podría haberse distribuido entre dos instrumentistas, pero en ese caso se perdería la posibilidad de contar con tres diseños superpuestos diferentes. Además, al ser necesario dividir algún grupo del mismo material, se perdería un grupo de diseño (en este caso habría que redistribuir los instrumentos del grupo bombo-tom tom-tambor sin bordonas o alguno de los siguientes grupos: triángulos-platillos de dedos; campanas de plancha; wood block y piccolo wood block). En cambio, si el instrumental se distribuyera entre cuatro percusionistas nos sobraría un grupo (dado que cada instrumentista tendría dos grupos de diseño diferentes), pero se ganaría comodidad en la ejecución, en particular cuando la obra plantea pasajes más o menos largos y de cierta dificultad.

Como se ve, las posibilidades son varias. La elección dependerá de la relación que el compositor quiera conservar entre instrumentos e idea de la obra, de las posibilidades que quiera tener a su alcance. Estas posibilidades serán muy reducidas si, como vimos, no está bien pensado el orgánico y su distribución.

Blades, James. *Percussion instruments and their history*. Faber, UK, 1970.

Centazzo, Andrea. *La percussione*. Ricordi, Italia, 1983.

Kotoński, Włodzimierz. *Schlinginstrumente im modernen orchester*. Schotts Söhne-Mainz, Alemania, 1968.

Peinkofer, Karl; Tanguel, Fritz. *Handbook of percussion instruments*. Schott, USA, 1986.

Smith Brindle, Reginald. *Contemporary percussion*. Oxford University Press, UK, 1991.

No todo lo que suena es música

La década del 50 trajo como reacción a los sistemas de organización en curso -basados en el serialismo integral y sus derivaciones-, a la música aleatoria, la concreta, y a los grupos de improvisación.

Así, cincuenta años después y con la pérdida del “aura” que tiñó el modernismo musical y del advenimiento de las variadas concepciones estéticas incluidas en la posmodernidad, han surgido diversas producciones sonoras que, bajo la denominación común de música electrónica, se han instalado en la sociedad.

Sin desmerecer los posibles logros estéticos de dichas producciones, desde lo estrictamente musical la mayoría de ellas no responde a los principios constructivos de la música de todos los tiempos.

Pierre Boulez, al referirse a las producciones concretas nos dice:

[...] desprovistas hasta los huesos de toda intención de composición, se limitan a montajes poco ingeniosos o variados, apostando siempre a los mismos efectos, donde locomotora y electricidad desempeñan los primeros roles: nada, absolutamente nada, tiene relación con un método más o menos coherente... Como trabajo de aficionados desorbitados, la música concreta no puede, incluso en el campo del artificio, competir con los fabricantes de ‘efectos sonoros’ que trabajan en la industria cinematográfica. Al no ser por lo tanto interesantes ni desde el punto de vista sonoro ni desde el punto de vista de la composición, no carece de fundamento preguntarse cuáles son sus objetivos y cuál su utilidad. Pasado el primer momento de curiosidad, su estrella ha palidecido mucho. Por suerte, los compositores que trabajaron en los problemas de la música electrónica tenían otra envergadura, y si un día este ámbito se convierte en importante, será debido a los esfuerzos de los estudios de Colonia y de Milán, y no a la magia irrisoria y anticuada de aficionados tan miserables como apresurados que operan bajo este rótulo caduco de la música concreta.¹

Aunque debemos considerar el momento y la situación en que Boulez escribe este artículo, la problemática sigue vigente y atañe a las producciones electrónicas y a las instrumentales, y ello no significa ignorar la experimentación ni la creación de nuevas formas de articulación del lenguaje musical.

La actividad artística siempre ha sido y será una actividad innovadora y creativa. El artista deberá crear nuevos símbolos para superar los existentes y éstos se convertirán en un estilo u ornamento. Como dice Umberto Eco:

[...] mientras el arte clásico introducía movimientos originales en el interior de un sistema lingüístico del que sustancialmente respetaba las reglas básicas, el arte contemporáneo realiza su originalidad al proponer un nuevo sistema lingüístico que tiene en sí mismo las nuevas leyes (a veces, obra por obra).²

Este enunciado resultó premonitorio. Pero, ¿a qué alude Eco al hablar de un nuevo sistema lingüístico? Si la música es un lenguaje tendrá que dar cuenta de un aspecto semántico, pragmático y sintáctico. Dado que la música es auto referencial, será suficiente aludir al aspecto sintáctico para observar que muchas de las producciones de hoy carecen de las leyes más generales que desde siempre caracterizan a esta particular actividad.

Enrico Fubini, refiriéndose a la música de posguerra, nos dice:

[...] por un lado, se alcanza un nivel extremado de complicación proyectual, inventándose abstrusas reglas constructivas ad hoc para cada composición; por otro, parece como si estuviéramos en presencia de una regresión de la escritura, de una reducción del lenguaje hasta el nivel cero, al objeto de ceder el puesto a hechos de tipo casi prelingüístico. (...) parece como si estuviéramos en presencia de hechos sonoros sumamente elementales. He usado a propósito el término hechos y no lenguaje musical, por entrañar este último una estructuración perceptible de los elementos sonoros que entran en juego.³

Una somera observación sobre el concepto de composición (en toda disciplina artística) no deja dudas sobre la cantidad de aspectos que involucra, ni sobre sus articulaciones. Reginald Smith Brindle, en su trabajo sobre la Composición Musical dice: "...sobre todo creo que la composición es la síntesis de todas las demás disciplinas musicales, representando así la unidad fundamental y a la vez, su clave."⁴

Huelga decir aquí qué significan "las demás disciplinas musicales", cualquier estudiante de composición lo sabe, o debiera saberlo. No sólo es necesario conocer los principios más o menos tradicionales que son imprescindibles, si es que se quiere conocer la disciplina (aunque más no sea para poder efectuar el análisis de una obra musical), sino también el desarrollo que han alcanzado en los últimos cien años. Ningún compositor puede carecer hoy de esta información.

En su aspecto más elemental toda música debería presentar en su organización, por lo menos, el control de más de un parámetro simultáneamente, el tratamiento sistemático de dichos parámetros desde el principio hasta el final y, por último, una red relacional, una grilla que vincule dichas organizaciones parciales en un sistema orgánico y coherente. Para que una obra pueda considerarse como perteneciente a lo musical se deberían observar estos tres aspectos que se dan en la música más banal y más elemental que se pueda uno imaginar.

Es fácil constatar que en las producciones sonoras bajo los rótulos de sono art, poéticas sonoras, sono clips, arte radiofónico e inclusive las manifestaciones de los disc jockeys, entre otras, las normas más elementales de la composición musical están ausentes. Vemos que se crean productos sonoros que en el mejor de los casos responden a los principios constructivos del sonomontaje. Estas construcciones utilizan el criterio de analogía entre los materiales (relación par-par entre dos sonidos o dos grupos de sonidos) y poseen algún principio elemental en la organización rítmica, aunque estas condiciones no siempre son observables.

Estas producciones en sí mismas no son objetables pero cuando su enseñanza se institucionaliza, como si se tratara de la enseñanza de la composición musical, se estaría, lisa y llanamente, frente a una estafa.

Ante este estado de cosas, es preciso establecer cualitativamente las diferencias existentes entre la cantidad de expresiones estéticas que se valen del sonido y la música. No todo sonido es música, no todo es electrónica. Es imprescindible que los jóvenes estudiantes y el público en general cuenten con la información necesaria que les permita realizar un juicio crítico sobre lo que es producción sonora y lo que es la composición musical actual.

1 Boulez, Pierre. *Hacia una estética musical*. Monte Ávila Editores Latinoamérica C.A., Venezuela, 1990, pp. 277 a 278.

2 Eco, Umberto. *Obra abierta*. Editorial Ariel S.A., España, 1979, p. 156.

3 Fubini, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Alianza Editorial, S.A., España, 1994, p.185.

4 Smith, Reginald. *La composizione musicale*. Editorial G. Ricordi & C., Italia, 1992, p.10.

Crítica. Revista Electrónica del Área de Crítica de Arte del IUNA. Año II, N° 3. Editor IUNA Área Crítica de Artes, 2007. Disponible en: <http://www.iuna.edu.ar/institucional/publicaciones/pdf/20071201-critica-nro-3.pdf>

Del sonido exótico a la ampliación: de la paleta sonora de compositor

Los hindúes dicen: “El tambor es el padre de los instrumentos porque no hay cultura que no los tenga”. Paradójicamente, los instrumentos de percusión fueron los últimos en incorporarse a la orquesta de occidente. Son una sección relativamente nueva y su incorporación se ha debido a varios factores. Tal vez el primero fue el factor evocativo, la necesidad de una sonoridad exótica o alusiva: los platillos y el bombo para Alla turca, las castañuelas para la Habanera, la pandereta para la Siciliana, etc. Es decir, se fueron incorporando los instrumentos correspondientes cuando en la música se citaban elementos de un determinado estilo.

Otro uso, un poco más interesante y que se ha ido generando con el desarrollo de la música orquestal, es tomar algunos de estos instrumentos para cumplir con algunas funciones de orden sonoro: el bombo como factor unificador de ataque, como un instrumento capaz de realzar el contorno de una figura; los platillos para llenar los intersticios entre altura y altura (entre una asignación instrumental y otra); el triángulo como un instrumento que complementa el espectro en el sector agudo en una zona de frecuencias inarmónicas, etc. Esto acontece desde el Clasicismo hasta el Romanticismo. Recordemos que Berlioz -que escribió el libro de orquestación más importante del siglo pasado- es el primer compositor que alude a estos instrumentos de una manera sorprendente. Evocando sus sonoridades habla, por ejemplo: “...de los efectos misteriosos o grandiosos de los instrumentos de percusión en los matices suaves, de su potencia enorme en las partes fuertes...”. En los sinfonistas de principios del siglo XX -Debussy, Ravel, Stravinsky- la percusión asume un rol más importante. No sólo es una sonoridad nueva, sino que “contagia” con su sonoridad a la sonoridad toda. Se aporta una nueva riqueza tímbrica, se incorporan nuevos instrumentos.

Es importante diferenciar cuándo se incorpora un instrumento por su sonoridad característica y cuándo se lo hace porque sus recursos tímbricos ayudan a cumplir otras funciones. Estas diferentes concepciones subsisten hasta nuestros días. Boulez, cuando se refiere a su segunda “Improvisation sur Mallarmé”, describiendo su orquestación dice: “dispongo los instrumentos sobre el estrado de manera que las tres categorías diferentes de sonidos -altura determinada, altura parcialmente determinable, y ruido- se mezclen entre sí”, expresión bastante ingenua o denotativa de una falta de sensibilidad material respecto de estos sonidos.

En realidad, como dijo acertadamente Kandinsky: “la consonancia y la disonancia son grados dentro de la armonía, los plásticos nos ocupamos ahora de la disarmonía”. El mismo planteo vale para los sonidos, y puesto que los instrumentos de percusión incorporan al repertorio de sonidos todo el campo de la inarmonicidad y del ruido, al usarlos hay que tener en cuenta un aspecto fundamental como es el de la ampliación de la paleta del orquestador. Quienes conciben la materia sonora de esta manera pertenecen a una escuela de composición que valoriza tanto la instrumentación y orquestación como el uso de la altura y el intervalo. Otras escuelas, todavía siguen usando la percusión con un fin ornamental, a veces con muy mal gusto.

Haciendo un poco más de historia, digamos que la técnica de estos instrumentos se fue desarrollando en la orquesta hasta que en 1931, con Ionization de Varese, se independiza de los otros grupos orquestales y se transforma en un grupo autónomo. Por lo tanto surge el problema de la integración de los instrumentos de percusión entre sí y la posibilidad de que sus grupos funcionen de manera independiente. Con esta independencia es fácil ver el doble uso: el del sentido estructural de estos sonidos y el mero uso de estos instrumentos como hechos rítmicos, a veces, insisto, con una torpeza y una falta de sensibilidad muy llamativas.

Entre nosotros -como consecuencia del desarrollo de la música instrumental- ha habido también un desarrollo técnico. La primera escuela es la formada por el maestro Yepes, que, en su momento, puso en evidencia recursos técnicos y expresivos importantes. Hay que pensar que a principios de siglo, el compositor indicaba un platillo y era el instrumentista el encargado de elegirlo porque no cualquier platillo va bien con cualquier acorde (dependerá del tipo de acorde, si está en posición cerrada o abierta, de su ubicación en el registro, de su timbre, etc.). Hay que recordar que esta imprecisión o inarmonicidad llevaba, en el pasado, a hablar del sonido indefinido.

Cuando hablamos del sistema de alturas e intervalos nos encontramos nuevamente con el problema del buen o mal uso de la percusión. A veces, en estructuras de alturas fijas, se incorporan instrumentos de percusión que también tienen un alto grado de tonicidad pero no la altura que uno espera que tengan, por lo que se produce un “choque” bastante significativo. Cuando los sonidos inarmónicos se incorporan de manera estructural esto no sucede.

En nuestro país, tal vez haya sido Francisco Kröpfl, allá por la década del 60, quien inicia a sus alumnos en el uso de estos instrumentos, aunque con un criterio arbitrario y poco orgánico. Si mal no recuerdo, en su tabla de acciones, planteaba, por ejemplo, el uso de sonidos de madera, y para pasar al sector de parches incorporaba gradualmente sonidos de parche disminuyendo los de madera, es decir, un proceso aditivo-sustractivo.

A partir de esa década, con la formación del grupo Ritmus, que en su momento participó de un movimiento musical importante, se extiende la idea del uso de estos instrumentos entre los compositores locales. El planteo de Kröpfl. -una suerte de sistematización elemental de la percusión- no es la única referencia; otros compositores, como Gerardo Gandini o Antonio Tauriello, sin establecer ninguna normativa, valiéndose de su sensibilidad para incorporar estas sonoridades inarmónicas, desarrollan un particular uso de estos medios.

Paralelamente, se fueron desarrollando los instrumentistas, especialmente en el aspecto técnico. Hoy día, después de varias generaciones, podemos observar el proceso de transformación, ver cómo se ha adquirido una técnica cada vez más depurada, lo que ha llevado a los compositores a plantear el uso de la percusión de una manera más inteligente.

Creo que en nuestro país hay pocas obras que reflejen un pensamiento orgánico desde el punto de vista de la orquestación, como pocos instrumentistas que hayan mostrado una inclinación sensible hacia el trabajo material. Entre los compositores destaco a Julio Viera, y entre los instrumentistas a Gerardo Cavanna, que han tenido una orientación más clara respecto del uso del material.

Por mi parte, me he ocupado en estos últimos diez años de aspectos más ligados a la or-

questación que a la instrumentación. En este momento existen varios manuales sobre instrumentos de percusión que se ocupan profusamente de sus recursos y posibilidades, pero que poco dicen de cómo son sus múltiples sonoridades, y poco de sus recursos tímbricos en función de establecer vínculos entre ellos y con los demás instrumentos. En ese sentido, mi trabajo se ha centrado fundamentalmente en enumerar los grupos de sonoridades afines, en establecer conjuntos que presenten cierta independencia como sector (formen o no familias), en establecer y consolidar la idea de diseño -ya que muchos de estos instrumentos tienen un alto grado de armonicidad-, en la posibilidad de diseñar mas allá de que sus alturas no sean escalares, en establecer grados de tonicidad o escalas de tipo tímbrico, en consolidar la idea de instrumento (multi-set) y, fundamentalmente, en desarrollar un criterio de organicidad, que permita las posibles interacciones y los criterios de asignación en estructuras que se basen en estas sonoridades. Es decir, he procurado establecer un criterio de "orgánico" que permita justificar estos recursos instrumentales en función de las necesidades orquestales, en establecer criterios de complementariedad, de intercambiabilidad, de analogía tímbrica. Este me parece que es el aspecto más relevante de mi trabajo pues son criterios en los cuales muchos compositores no han reparado aún.

En mi curso de orquestación me he ocupado de sistematizar las sonoridades de estos instrumentos de modo tal que un compositor pueda tener siempre, donde sea necesaria, la sonoridad deseada, por medio de equivalencias, reemplazos o nuevos recursos instrumentales.

Estoy escribiendo un curso de orquestación para dar cuenta de todas estas posibilidades. Este trabajo podría servir de modelo para plantear problemas de instrumentación y orquestación general o para abordar la composición musical fuera de los sistemas de altura, cuya analogía más cercana la encontramos hoy día en la composición con medios electroacústicos.

Revista *La Maga*, Buenos Aires, Argentina. 2 de octubre 1996. P. 37.

El Sonomontaje

Charla LIPM, septiembre 2010

Pierre Schaeffer, en su Tratado de los Objetos Musicales (Schaeffer, P., Tratado de los Objetos Musicales, Alianza Música, Madrid, 1988,1996), hace un análisis de los diferentes lenguajes acústicos: el habla, la naturaleza, la música y los artefactos, diferenciando sus condiciones de indicio (evocación) y sus cualidades acústicas y estableciendo, a través de éstas, relaciones entre dos o más sonidos por medio de sus cualidades materiales y formales (más allá de su cualidad de indicio). Dichas cualidades han sido caracterizadas por Schaeffer en su tipología, que es de orden fenoménico y en la cual está implícita la relación causa-efecto, ya que al escuchar un sonido no sólo reconocemos la fuente sino también la forma en que ésta ha sido puesta en vibración. De este modo, Schaeffer establece los elementos conceptuales necesarios para vincular dos o más sonidos y nos muestra cómo los componentes materiales y formales de un sonido presentan relaciones de semejanza, diferencia y analogía; más allá de su especificidad y más allá de pertenecer a una determinada cadena lingüística.

Estas cualidades materiales y formales están “detrás” de las cualidades que se manifiestan en primera instancia frente a una escucha ordinaria-causal; son propias de una escucha reducida que no podemos pretender de un oyente común. Pero una escucha reducida no sólo es necesaria, sino imprescindible para el diseñador de sonido, el sonidista o el editor de sonido, pues son los factores tipológicos los que permiten estructurar un sonomontaje, que es, básicamente, un sistema de organización sonora que debe su unidad de sentido a una relación par-par entre dos sonidos o dos grupos de sonidos y que está basado, fundamentalmente, en la relación de las cualidades acústicas (analogías de orden estructural y formal).

Si bien este control es suficiente, podría extremarse teniendo en cuenta cualidades más específicas en términos de percepción, tales como la variante formal, el timbre, el registro, la intensidad, el eje tonal, etc.

El criterio de organización del sonomontaje consistiría, entonces, en articular factores de separación-enlace entre dos sonidos o estructuras que son los que permiten dar fluidez, unidad de sentido y organicidad al discurso sonoro. Digamos que esta unidad no es la unidad de lo único, sino la “unidad de la diversidad”, de lo múltiple.

La mayor o menor continuidad entre diferentes secuencias sonoras dependerá de la mayor o menor complejidad estructural, del mayor o menor acercamiento entre las concepciones constructivas de los lenguajes empleados, de cómo se articulen los factores de separación y enlace y, por último, de los criterios de montaje o criterios de sucesión, los que, dicho sea de paso, son comunes en el montaje de la imagen y en el montaje del sonido.

Estableceremos ahora con mayor precisión en qué consiste esta relación par-par entre dos sonidos o dos grupos de sonidos.

Como ya dijimos, un sonido puede ser categorizado por su cualidad evocativa, su condición de indicio y también por su cualidad acústica. Ello es posible desde diferentes lugares:

- a. Desde un punto de vista estrictamente acústico, teniendo en cuenta las envolventes espectral y dinámica que remiten forzosamente a sus causales.
- b. Desde un punto de vista fenoménico, dando cuenta de lo que emerge en el horizonte, de aquello que aparece en nuestros sentidos sin importarnos tanto las causales que le dieron origen, ni tampoco las condiciones de nuestra percepción.
- c. Desde un punto de vista psicoacústico, cuando lo que cuenta es lo que percibimos más allá del estímulo o de las causas que le dieron origen.

En la práctica, si bien es posible hacer un estudio desde estos diferentes lugares de análisis (lo cual sería aconsejable), se suelen usar modelos más o menos simplificados en los que se "mezclan" conceptos de diferente orden, con sus inevitables incongruencias que van creando verdaderas confusiones al respecto.

Será necesario estudiar seriamente estos aspectos que hacen al conocimiento del sonido y comprender que distintas disciplinas se ocupan de explicar su particular universo, cada una con sus propias leyes sin que exista un correlato directo entre ellas. Pongamos un ejemplo: la frecuencia no es lo mismo que la altura ya que la primera es una medida física y la segunda una noción perceptiva que no depende solamente de la frecuencia del estímulo sino de una serie de condiciones un tanto más complejas. Insistimos, será necesario un conocimiento serio del sonido para poder construir eficazmente con él. Nadie puede disponer de aquello que ignora.

Es esencial, entonces, organizar los sonidos siguiendo algún criterio constructivo que garantice una cierta unidad y continuidad en el devenir temporal de una unidad formal, sea ésta del orden que sea. Esta organización consiste en mantener entre dos sonidos o dos grupos de sonidos de la misma naturaleza por lo menos un parámetro común. Quiere decir que, más allá de su posible condición evocativa, es necesario atender a alguna de las cualidades de un determinado sonido y cuidar que se mantenga en el sonido siguiente para luego repetir esta operación entre el segundo y el tercero, considerando la permanencia de otro parámetro y así sucesivamente, tal como se hace en el montaje de imágenes.

El otro aspecto a considerar es el inherente a la organización temporal del sonomontaje. Aquí sólo diremos que a la organización lineal de los sonidos podemos agregar los fenómenos de superposición y la posibilidad de conducir varios planos simultáneos en el tiempo, sean éstos pertenecientes a una o más cadenas lingüísticas. De ese modo se podrán considerar relaciones de semejanza, diferencia o analogía, tanto en sucesión como en simultaneidad, según se quiera mantener la unidad, establecer un cambio o provocar una transformación gradual de una unidad a otra.

Digamos también que los sonomontajes pueden ser:

- a. Narrativos, en la medida que involucren el nivel de la referencialidad, el de la evocación.
- b. Solamente poéticos, en la medida en que se basen únicamente en las cualidades acústicas, con prescindencia de las cualidades evocativas.
- c. Poético-narrativos, en la medida que se involucren ambos niveles de información.
- d. Todo dependerá de la necesidad del film, de la relación que se quiera establecer con la banda visual, de la necesidad narrativa o expresiva, de la explicitación directa, de la sugerencia o provocación imaginativa.

En el marco de la producción electrónica, y en particular en lo que se refiere a la producción sonoro-musical, durante la última mitad del siglo XX se han generado obras bajo la denominación genérica de "música electroacústica" que han enriquecido esta particular expresión estética, creando nuevas formas de construcción de sentido. Sin embargo, es constatable que sus sistemas de organización no siempre responden a las premisas de la organización musical, prueba de ello son las diferentes denominaciones que se aplican a dichas producciones: "poética sonora", "arte sonoro", "plástica sonora", "sono-arte", etc.

Estamos en presencia de nuevos lenguajes, entre los cuales el sonomontaje nos parece uno de los más interesantes ya que en su construcción es posible articular materiales de diferentes cadenas sonoras a partir de la aplicación de criterios de analogía, lo cual permite establecer, junto con los criterios de semejanza y diferencia, una sintaxis a partir de cualidades acústicas, con independencia del nivel de índice de la cadena de pertenencia. Y puesto que vincula diferentes cadenas sonoras -más allá de que sea un producto autónomo- se puede afirmar que el singular valor del sonomontaje reside en que permite articular la banda sonora de los diferentes lenguajes audiovisuales: cine, video, multimedia, etc., transformándose así en una herramienta indispensable para lograr la coherencia necesaria en estos productos.

Características

El CD-ROM "Sonomontaje" intenta introducir al usuario en un mundo sonoro donde el audio prevalece sobre lo visual, donde el protagonista es el sonido y la acción privilegiada es la escucha. Para acentuar este protagonismo se decidió que "Sonomontaje" recreara un mundo silencioso en donde los sonidos se manifiestan sólo cuando el usuario intenta explorarlos, por eso nunca (excepto en el menú) existe un sonido de fondo (ni en forma de loop). Por otro lado, dado que Schaeffer trata al sonido como "objeto sonoro", elegimos recrear cada sonido como un objeto misterioso que está en parte oculto, que veladamente se insinúa pero que espera que el usuario intente tocarlo para reaccionar. Así, diseñamos un mundo oscuro, similar al espacio exterior o a los mundos subacuáticos de gran profundidad, en donde los sonidos son planetas u organismos extraños que flotan en el abismo del silencio esperando nuestro toque. Más allá de esta estrategia, adoptada para atraer la atención del usuario, existe también un criterio de analogía entre la imagen de estos objetos y sus sonidos.

Dado que una teoría importante en este trabajo es el criterio de clasificación tipológico de Pierre Schaeffer, que permite organizar los objetos sonoros principalmente según sus características de materia y forma, diseñamos la imagen de los sonidos con el fin de trasladar estos criterios de clasificación a la imagen y así reforzar el criterio de clasificación a partir de su explicitación en la imagen.

Para analogar el criterio de "materia", elegimos trabajar la textura y color de las manchas (objetos visuales) que representan a los sonidos. Los sonidos tónicos están representados por texturas lisas, sin variación de color; los sonidos complejos por imágenes texturadas, sin variación de color, y los sonidos variados por manchas con variación de color (con textura lisa o no según tengan variación tónica o compleja).

Para analogar el criterio de "factura" (o "forma") se varió la forma de la mancha. Así, los sonidos "impulsivos" son formas estrechas en el sentido horizontal (que es el que más fácilmente

se asocia a la dimensión temporal), los sonidos “formados” están equilibrados en sus dos dimensiones, y los sonidos iterados (al ser una sucesión de impulsivos) están representados por una sucesión de manchas estrechas que conforman una forma equilibrada.

Sonomontaje es un CD-ROM interactivo, diseñado específicamente para que sus usuarios puedan conocer los materiales y analizar los criterios constructivos que conforman este género, tanto en su campo de pertenencia, como en los elementos que lo conforman y las técnicas que se utilizan para su construcción.

El usuario distinguirá las distintas fuentes que proveen el material base y, a través de la tipología -presentada aquí en ejemplos interactivos-, conocerá un método eficaz de clasificación y abordará criterios básicos de concatenación de dichos materiales, útiles en la construcción de los sonomontajes.

El CD-ROM fue implementado utilizando el programa de autoría “Macromedia Director 8.0.”. Se organizó en una estructura lineal con índice y está conformado por una secuencia de pantallas que abordan los distintos temas: materia, forma, tipología, criterios de enlace, tipos de sonomontaje. Un menú permite acceder a cualquiera de estas pantallas. Se eligió esta organización debido a la necesidad de darle al usuario un orden evolutivo (creciente) de acceso a los distintos conceptos y a la vez permitirle acceder a todas las pantallas en forma directa a partir del menú.

Fue elaborado en la Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Producción Multimedial por: Carmelo Saitta, Emiliano Causa, Daniel Reinoso, Christian Silva, Leonardo Garay, Pablo Loudet.

2006, agosto. Revista RIM, revista de investigación multimedia, Año 1, N° 1. Pág. 4 a 9. Instituto Universitario Nacional del Arte. Área Transdepartamental de Artes Multimediales. ISSN: 1850-2954.

Entrevista a Carmelo Saitta

por Claudio Eiriz

¿Por qué un trabajo con instrumentos de percusión en la escuela ?

En principio, porque con estos instrumentos no es necesaria una técnica para obtener resultados inmediatos. En segundo lugar, porque, por su heterogeneidad, nos colocan frente a un universo sonoro muy diverso que nos lleva a pensar en los sonidos como tales. En el piano todos los sonidos suenan a piano, el tema de la sonoridad queda al margen; en cambio, los instrumentos de percusión nos enfrentan al problema de la sonoridad, con todo lo que esto implica: el timbre, las formas dinámicas, las duraciones, etc. En el piano, se producen algunas confusiones como la siguiente: las personas practican en el piano las tesituras (grave, medio, agudo) y cuando se encuentran ante un celestín o un tubófono pequeño también los dividen en medio grave agudo. Es decir, limitados al piano, confunden registro y tesitura, dado que toda la zona grave del celestín está en la zona aguda del registro del piano. Otro motivo para elegirlos es que tienen un bajo costo o bien son fáciles de fabricar. Vos sabés que yo he escrito un libro para ayudar a fabricar cuarenta instrumentos de percusión en la escuela. Estas ya son suficientes razones, pero hay otra, si se quiere de orden antropológico: no hay cultura que no posea instrumentos de percusión; como dicen los hindúes: "No hay cultura que no tenga tambores".

Sin embargo, a la percusión siempre se la ha colocado en un segundo plano en relación a los demás grupos de instrumentos, y lo mismo ha ocurrido en la escuela.

Si, se le suele dar un uso elemental, de acompañamiento, como consecuencia del uso que se le da a la percusión en la música comercial (no digo en la popular pues es otra cosa). Por otra parte, en occidente tenemos la noción de que la música es alturas y duraciones, que es melodía. Si uno piensa en la música como melodía solamente, deja afuera las tres cuartas partes de la música producida en el mundo (por ejemplo la música africana, que sólo utiliza tambores). Habría que cambiar el concepto de música. Entonces se podría pensar que con la percusión se amplía el horizonte de la música y dejar de pensar que esos "ruidos" no son música. Esta es una decisión que tiene que tomar el docente.

¿Existe alguna relación entre la música hecha con instrumentos de percusión y aquella construida con medios electroacústicos?

Por supuesto. Cuando Schaeffer comienza con la música concreta en el año 48 y Herbert Eimert y Stockhausen con la música electrónica en el 51, tenían finalidades muy claras: abrían nuevos horizontes, nos ponían ante un nuevo universo sonoro al punto que Schaeffer decía: "volvamos a nuestros orígenes, recuperemos la audición". Me refiero a la audición de las cualidades de los sonidos que habíamos perdido, puesto que orientar la audición a las cualidades de las estructuras donde, como dijimos, el sonido es homogéneo, nos eclipsa la noción de sonido. No se puede decir que un pintor usa muy bien el color en un trabajo monocromático. Ultimamente, con la aparición de las computadoras y el sistema midi, podemos decir que existe una suerte de retroceso pues vuelven a privilegiarse las alturas. Pero si se sale de ese marco restringido (que por supuesto no es un problema de la computadora,

sino del uso que se hace de ella), entramos en el campo de la conquista de la materia y de la composición fuera de los sistemas. Los recursos de un sintetizador analógico o digital son infinitos, ¿por qué limitarlos, entonces, al sistema de alturas? En ese sentido, la electrónica presenta un universo tan rico, tan complicado -por decirlo de algún modo- como el de la percusión. En realidad ambas fuentes, tanto la percusión como los sonidos electroacústicos, están fuera de los sistemas de altura. Esto último no quiere decir que con la electrónica y la percusión no se pueda componer dentro de los sistemas de altura. La percusión tiene instrumentos como el vibráfono, entre otros, que lo permiten.

Algunos compositores de música contemporánea que incursionan en la enseñanza generalizada insisten en la similitud de las producciones de los músicos que realizan este tipo de obras y las que resultan hechas por los niños en el aula. ¿Adherís a esta idea? Y siendo así, ¿en qué aspectos?

Adhiero totalmente, desde ya. Por varias razones. En principio la música tiene un doble código: uno es el musical, que tiene que ver con las ideas y los procedimientos para concretarlas; otro es el de la lecto-escritura. En general a los niños se les enseña la lecto-escritura y no el código musical, por lo que no aprenden a hacer música. Me parece que el solo hecho de que al niño se le plantee hacer música, su música (no importa ahora cuál) es importantísimo. En este sentido, en la música se habrá logrado una conquista que de algún modo ya tienen las letras y la plástica dentro de la escuela. Los niños fabrican sus propios cuentos, hacen su propia poesía, hacen sus propios cuadros, pero cuando llegan a la música, leen la música de otro señor, lo cual me parece un disparate. Con esto no quiero decir que no haya que tocar o escuchar la música de otros, sino que hay que hacer la de uno. Digamos que la música tonal y sus derivaciones ulteriores, terminan por estructurar una suerte de lenguaje en una codificación sólida, formidable si se quiere. Podríamos establecer una equivalencia con lo que es el diseño de la perspectiva. Hay cuatrocientos años de perfeccionamiento de este sistema de representación volumétrica en el plano, y una técnica altamente desarrollada.

No cualquiera hace una perspectiva. Pero -y aquí viene la cosa- limitar la idea de volumen a la idea de perspectiva es una barbaridad. Por supuesto que se logra crear la idea de volumen con la perspectiva, así sea ésta muy elemental, pero si uno hace círculos en un plano, el más grande se va a percibir más cerca que el más pequeño. Todo lo que esté de la media del plano para abajo se verá más cerca que lo que esté de la media para arriba. Todo lo que tenga color más claro se verá más cerca, todo aquello con contorno más definido se verá más cerca que aquello que tenga un contorno más difuso, lo que tenga mayor detalle interno más cerca que los que no lo tengan, etc. Es decir, hay una cantidad de factores que determinan la sensación de volumen en el plano, más allá de la mera sistematización de la perspectiva.

En la música hay un código altamente elaborado que un niño podría aprender, pero es un proceso largo. En cambio sí podrían fácilmente "crear la idea de volumen con otros criterios". Esto ya es una justificación. Por otro lado, en la música contemporánea, cada compositor, al apartarse de ese eje central que es el sistema, inventa nuevos sistemas o elabora sus obras en base a diferentes criterios. Criterios que están mucho más cerca de los que el chico puede implementar: problemas de organización espacial, de organización tímbrica. Es mucho más fácil para un niño llegar a experimentar estos problemas por su propia iniciativa

Hay una gran similitud entre el dibujo primario de un chico y la pintura contemporánea, como también una gran similitud en la música que un chico puede hacer y la música con-

temporánea.. Vale decir, no debemos centrar la composición musical en el eje occidental de la música clásica, que es altamente sofisticada (quien quiera hacerlo puede hacerlo, no creo que se tenga que prohibir nada en este sentido). Hay que darle al chico infinitas posibilidades. Por otra parte, la idea de representación es como una idea secundaria en el hacer musical. Cuando un chico lee o escribe "amo a mi mamá", está expresión está llena de contenido porque tiene una relación afectiva con su mamá totalmente desarrollada y estas palabras tienen un sentido. Cuando se le dice a un niño esto es "do", "blanca", etc. cuando aún no puede darse cuenta de que son representaciones simbólicas, cuando aún no ha hecho una experiencia sensible de esos hechos reales, esas palabras para él no significan absolutamente nada.

La música que los niños pueden llegar a hacer en el aula tiene vinculación con la música contemporánea. Pero los niños, al no estar habituados a este tipo de música, pueden llegar a interpretar que es una música que sólo se realiza en la escuela. ¿Qué hacer con esto?

Bueno, es el docente quien tiene que facilitar el contacto con ese material. Hoy por hoy no es tan difícil conseguir música étnica o contemporánea. El docente tiene que tomarse el trabajo de hacer una discografía que involucre construcciones musicales que presenten una analogía con lo que pueden hacer los chicos o lo que va a enseñar, y me parece que, como ocurre con la pintura, esa música la va a encontrar más cerca de la música contemporánea y del folklore que de la música tradicional occidental. En definitiva, si una función específica tiene la escuela en la educación musical, es la de mostrar el universo de la problemática de la música, la de darle al individuo un marco general, una cultura musical general.

En los trampolines musicales, escribiste que "la música producida en los últimos años con instrumentos de percusión prometen herramientas de aprendizaje y criterios de análisis de composición más universales que van a revolucionar los sistemas de educación musical". ¿Cuál es el ámbito y el régimen de producción de estas herramientas conceptuales? En otras palabras, ¿dónde y cómo se generan esos conocimientos?

En música, los conocimientos los generan los compositores; algunos compositores, no todos. También los analistas de los compositores, los teóricos. Quien compone pone en juego una cantidad de conocimientos, los haya producido él o los haya tomado de otro compositor; esto también sucede cuando se reflexiona sobre la obra de otro compositor. Los conocimientos de música los generan los músicos. Ahora habría que definir qué es un músico, para diferenciarlo del resto de los mortales que tienen una gran vinculación con la música. Porque un instrumentista es un instrumentista, un intérprete es un intérprete, un compositor es un compositor, un teórico es un teórico, un acústico es un acústico. Todos hacen música, pero el conocimiento de la estructura del lenguaje musical lo construyen los compositores.

Cuando comparamos músicas de diferentes estilos, de diferentes épocas, de diferentes regiones, nos damos cuenta de que hay comunes denominadores que yo llamo criterios de organización de orden antropológico, en oposición a las variables socioculturales. Son en el fondo los que interesan, y estos se ponen en evidencia cuando uno se olvida circunstancialmente o voluntariamente del código. Y la percusión, al estar fuera del sistema de alturas, lo que hace es ponernos de lleno frente a todas estas variables. Variables que le van a permitir a uno decodificar cualquier música de cualquier época, de cualquier cultura. Es decir, las pautas pueden ser siempre las mismas. Hay criterios de organización que inclusive son ajenos a la música, están en todas las manifestaciones humanas, todo lo que hay que hacer es una buena transferencia. De allí que a los músicos nos lleva meses explicar un problema a

los chicos, porque somos incapaces de trasladar conceptos de una estructura mental a otra. Yo aprendí esto con los chicos. Durante años yo enseñaba lo que era para mí un comportamiento, una unidad de sentido, y un día un chico dice : "pero esta es la teoría de conjuntos, profe". Entonces tuve que sentarme y ver qué era esa teoría de conjuntos, entonces dije para mí: qué estúpido soy, me paso cuatro meses explicando una cosa que ellos ya saben. Lo que tengo que hacer es ayudarlos a hacer una transferencia.

¿No se correría el riesgo de pasar de enseñar música a enseñar una suerte de teoría general de diseño?

Sí, se puede hacer, ¿por qué no? Ultimamente se está hablando de esta reforma, de la integración de las artes y si bien uno ha visto tantos absurdos cuando se quiere vincular la plástica con la música o con la literatura, que uno se asusta de solo pensar en esta idea. Sin embargo es posible, Gillo Dorfles tiene un trabajo, *Constantes técnicas de la artes*, en donde establece un correlato entre las artes, pero un correlato en el trasfondo estructural.

Cada arte tiene materias y formas de organización que le son propias. A partir de allí es absurdo hablar de la relación entre música y plástica u otras artes. Esto se ve en el lenguaje audiovisual (cine, video, etc.), lenguaje en el cual estoy trabajando hace varios años. Sin embargo, hay un trasfondo estructural que sí es importante. Por ejemplo, la unión de dos secciones musicales se puede hacer de cinco maneras y para realizar uniones en el lenguaje fílmico también hay cinco maneras, que curiosamente son las mismas. En un caso hablamos de yuxtaposición en otro de corte directo, en uno hablamos de imbricado y en otro de fundido encadenado; son problemas de lenguaje, pero el concepto es el mismo. Con los criterios formales pas lo mismo y con los aspectos rítmicos también. Uno se sorprende leyendo un libro de Mitry, *Estética y psicología del cine*, en el que se ocupa de la organización rítmica de una manera tan profunda y tan inteligente como muchos músicos hubieran querido hacerlo. Hay puntos de intersección entre las artes, pero no están en la superficie, están en el fondo.

Pero -y volviendo a tu pregunta-, el solo hecho de que la música sea una actividad que se vale específicamente del sonido, hace que sus diseños sean diferentes a los diseños basados en otros materiales. Lo importante es que la idea de diseño es una idea muy expandida hoy día, y en música no se limita al aspecto melódico. Pensar el concepto de diseño musical limitándolo a la melodía es una idea muy elemental. Tal vez a uno nunca se le ocurrió pensar que un pedal, un ostinato, es una extensión traslatoria; o que una sucesión de inversiones es una rotación traslatoria. En este sentido, el substrato que tiene el concepto de diseño es general. Luego están las particularidades de cada disciplina y la evolución del concepto en su historia. En música hemos tenido la absurda idea de pensar que en la percusión los sonidos son de altura indefinida ; los cubanos, en cambio, hablan de la oralidad de sus tambores queriendo significar que "hablan", que "cantan". ¿Qué podríamos decir de lo que piensan los africanos de sus tambores?

También es curioso que centremos la idea de diseño en la melodía sin que la estudiemos lo suficiente. Entre nosotros circulan varios libros de armonía o de contrapunto, pero ninguno de melodía (como por ejemplo el de Ernst Toch). En realidad, la melodía es una forma particular del diseño. Pensemos que aunque la música actual ha llegado a la negación de la melodía, esta música atemática no tiene tema, pero no podemos decir que carezca de diseño.

En una entrevista realizada por la revista *La Maga* al compositor John Paynter, éste decía que los docentes de música deberían ser compositores. ¿Qué opinión tenés sobre este tema?

Bueno, es un ideal. Tal vez lo que Paynter quiso decir (y comparto la opinión) es que los maestros de música, son maestros de música aunque deberían estar cerca de la composición. Creo entender el trasfondo de este comentario, por ejemplo: el maestro de plástica enseña a pintar y al mismo tiempo él pinta; el maestro de teatro enseña teatro y a la vez hace teatro, el de literatura lo mismo; en cambio el maestro de música enseña a reproducir. Yo creo que lo que Paynter quiere decir en este enunciado es que el maestro de música debe ocuparse de la música y no tanto de tocar un instrumento.

La música tiene el problema de que necesita un intermediario. Un intermediario es un traductor que hace que una idea musical se concrete a través de un instrumento. En la escuela, la idea y el intermediario deberían ser la misma cosa, puesto que es el mismo chico el que debe hacer la música. Por lo tanto, ocuparse de la transmisión solamente, no necesariamente nos llevará a entender la música. El instrumentista es un señor que toca un instrumento con más o menos habilidad, pero no necesariamente entiende en profundidad cómo está construido lo que está tocando. Lo mismo pasa si yo me pongo al leer un artículo de política escrito en castellano, lo leeré sin problemas aunque puedo no entender absolutamente nada de lo que dice el artículo porque no entiendo nada de política. No se trata de hacer una buena lectura, sino de entender lo que se dice; y, más aún, de ser capaz de hacerlo. En el caso de la música, consistiría en plantearse el problema de la construcción musical, con lo cual el maestro de música estaría planteándose los mismos problemas que quienes construyen un texto, una obra de teatro o una pintura.

Yo creo que lo que Paynter desea es una utopía, pero al decir que “el maestro de música debe ser compositor”, lo que quiere decir es que el maestro debería encarar la música por la música misma; ningún maestro debería asustarse por esto. Si alguien puede preparar una comida puede componer una obra musical, a lo mejor no resulta un gran producto estético, pero eso no importa, lo que importa es que se viva el proceso constructivo, porque es una manera de entender cómo construyen los otros. No digo que sea malo reproducir, por el contrario, tocar un instrumento implica realizar un control de varias cosas simultáneamente, pero otra cosa muy diferente es producir, construir de la nada una obra.

¿Cómo se articulan estos temas con la reforma educativa, principalmente con los CBC en el área de música?

Si te referís a los “Trampolines”, el área de música del CBC tiene como novedad una cantidad de temas que ya existían extracurricularmente, y que están más cerca de los problemas constructivos musicales. Como con mi forma de trabajar encaro el hacer con los ventajitas que implica el uso de los instrumentos de percusión, sin importar mucho el aspecto técnico o de ejecución, encuentro una gran identificación.

Es importante que los chicos entiendan la música como una actividad constructiva del hombre, como una forma de estructurar un lenguaje en el tiempo. Creo que si ellos se ejercitan en estos problemas podrán entender la música en general y valorarla, y tener mayor libertad para elegir aquellas expresiones musicales que les pueda interesar a partir de este conocimiento. En la medida que el texto se preocupe por hacer, estaríamos más cerca, en muchísimos aspectos, a los temas de los CBC, y no sólo en los nuevos temas sino en la profundización de temas viejos que no siempre se han entendido.

En este nuevo libro decís que es una reelaboración de *Creación e Iniciación Musical* que no fue bien interpretado en su momento, y que algunos docentes lo han tomado como un libro de grafías.

Te agradezco que traigas este tema. La música, como ya dijimos, tiene un doble código. Podríamos decir que tiene dos teorías porque, a no engañarse, lo que se llama teoría de la música no es la teoría de la música. La teoría de la música se supone que debería ser un compendio de la problemática constructiva musical y, sin embargo, lo que se llama comúnmente teoría de la música no es más que una referencia a los signos de la lecto-escritura musical. Entonces hay un doble código: uno, que tiene que ver con los problemas constructivos: la composición, la orquestación, etc.; el otro es la lecto-escritura musical. Y en cuanto a esto último, nosotros partimos de una única escritura que es la simbólica (corchea, silencio de blanca, etc.), pero hay que pensar que esta escritura es consecuencia de un proceso, que es uno de los resultados posibles de este proceso y que en el mismo, a través de la historia, se han usado otros grafías. De hecho, cuando miramos una partitura vemos que una parte está representado por la grafía simbólica, pero también un porcentaje en grafía de acción y en grafía analógica (que es la que establece una analogía entre lo visual y lo sonoro). Entonces es muy fácil entender que en la representación de la música, en la escritura musical, se usan tres tipos de grafías: la simbólica, la analógica y la de acción.

Lo que mucha gente no ha leído en aquel libro es que yo sugiero que en principio no es necesario leer o escribir nada; que se puede hacer música de todos modos; que la escritura es un ayuda memoria cuando la obra tiene una cierta dimensión, cuando es necesario establecer un mayor control, entonces sí es necesario fijar las ideas. La primera escritura bien podría ser literaria. Los chicos podrían escribir: "hay que hacer tal cosa, luego Juana entra y hace tal otra", etc., esto ya es una partitura. Más adelante los chicos buscarán una representación más económica. Primero una grafía de acción, luego una analógica y, poco a poco, van desembocando en la grafía simbólica.

De acuerdo al problema que se estén planteando convendrá usar más una que otra. Lo que la gente tiene que entender es que, más allá de que haya hecho un libro donde se usan grafías analógicas, yo escribo mi música con escritura simbólica. Pero insisto: a los chicos les ayuda mucho poder usar cualquier tipo de grafía para fijar sus ideas musicales.

En este libro decís que los contenidos se tienen que hacer cargo de la totalidad del problema. O, dicho de otro modo, de todos los aspectos que constituyen una totalidad. ¿Podrías aclarar un poco esta idea?

Cuando uno enseña un tema en particular, ese tema no debe estar fuera de contexto, tiene que formar parte de la totalidad. Uno de nuestros grandes problemas en educación es que el docente no conoce la totalidad, no sabe adonde hay que llegar. Se enseña un tema sin saber cuál es su función dentro de la totalidad de los contenidos del aprendizaje musical y de aquellos que son específicos de la educación generalizada. Un maestro, entonces, tendría que conocer la totalidad del problema. Luego es más fácil discutir si tal tema es pertinente o no, si corresponde y qué tipo de tratamiento hay que darle. Creo que allí fracasamos, el tema debe ser planteado en función de un contexto, y a partir de allí, cada maestro verá la importancia de cada tema, la cantidad de tiempo que le va a asignar según su función, es decir, orden e importancia de cada tema.

¿Se podría decir que lo que articula esta cuestión es un problema de composición?

Sería una forma.

Y en ese caso, ¿el problema debe ser formulado por el maestro o por los mismos niños?

La función del maestro es saber en qué momento es oportuno plantear tal o cual problema. También es importante que el maestro induzca a los alumnos a que planteen un problema que está vinculado a lo que se está tratando.

¿Qué lugar ocupa la armonía en un trabajo con instrumentos de percusión?

En esta etapa, ningún lugar. Pero hay dos conceptos de armonía : uno, el de armonía funcional; otro, el de armonía en cuanto disposición de las partes en un todo. Por lo tanto, la armonía es un problema de equilibrio. En ese sentido, se puede entender mucho más la idea general.

Se puede hablar de armonía en un sentido general. En cualquier trabajo puede haber problemas de armonía, no solamente en la disposición de las partes, sino también en el problema de equilibrio: en cómo se estructura un fragmento, qué tanto se usa una zona de registro y que tanto otra, cómo se distribuyen los registros, cómo se distribuyen las líneas, en todo ello hay un trabajo de armonía.

Pierre Schaeffer nos dice : "Algo está equilibrado cuando hay una buena relación entre lo que se dice y el tiempo que se emplea para hacerlo". Como se ve, este y otros problemas sería importante que se trataran en la clase de música; el beneficio no sólo se vería en relación con la música, también sería importante para otras actividades.

Muchas gracias

Guía para no distinguir entre un círculo y una taza de café

La muerte del compositor César Franchisena ocurrió el primero de enero de 1992. Había nacido en General Pinedo, Chaco, en 1923, y realizado sus estudios principales con Teodoro Fuchs en Córdoba, donde quedaría definitivamente radicado. Ocupó distintos cargos docentes, entre ellos el de titular de composición en la Universidad de Córdoba, desde 1957; dirigió y organizó conciertos de música contemporánea, fundó y presidió la delegación cordobesa de la Agrupación Nueva Música, compuso obras de una extrema originalidad. Entre las más importantes consignamos: Variaciones tímbricas, Trayectorias, Formales II (todas para orquesta sinfónica); cámara: Cuarteto N° 1, Funciones (trompeta y percusión), Psalmos Fidei (voz y conjunto instrumental), Trío de las proporciones (flauta, clarinete y piano), 5 Piezas (clarinete y piano), 4 Cánones estocásticos (flauta y clarinete), Tríptico (dos guitarras); para un instrumento: Adagio (piano), Variaciones sobre un material (piano), Dos versos a la memoria de D. Zipoli (órgano), Condensaciones (órgano), Variaciones del G (órgano), Dos sonatas (cello); electrónicas y por computadora: Intermezzo, Tres momentos mágicos, Horeb, Dúo y Canticum.

En el verano de 1989 pasé con mi familia unos días en la “Casa de Piedra” que junto al lago San Roque construyó César. Allí, todas las tardes, mate por medio, fui grabando la conversación que ahora se publica. Quede como homenaje al amigo que se fue.

Nací en el año 1923 en un pueblito del Chaco, llamado General Pinedo, situado en un lugar que se llamó primitivamente Campo del Cielo. Un pueblito de unas 2000 almas. De repente se me despierta la idea de seguir composición.

¿A qué edad?

Siendo muy chico aún. Empecé estudiando violoncello, pero tendía a crear cosas y con el instrumento me di cuenta de la tremenda limitación de la sola intuición. Entonces pedí permiso a mi padre para trasladarme a Córdoba, donde estaba Teodoro Fuchs, director de la Sinfónica de Córdoba. Estamos hablando de 1938-1939. Recién en el '40 me trasladé a Córdoba y, desgraciadamente, después de hablar con Fuchs para iniciar mis estudios tuve que volver al Chaco por un problema de salud y volví en 1943 para estudiar con él directamente composición. Fui prácticamente su único alumno durante seis años. En el '48 terminé mi trabajo con él y me pidió que hiciera una obra para demostrar lo que había aprendido en esos años. Esa obra fue el Concertino para piano y orquesta de cuerdas.

¿Tuviste la posibilidad de escuchar esa obra?

Sí, afortunadamente, gracias a los buenos oficios del que fuera director preparador de la Sinfónica Nacional recién creada (1952), Roberto Kinsky. La parte de piano la hizo Haydée Yordano, muy bien realizada y estudiada. Fue para mí un regalo impresionante de Kinsky, que apoyaba a la gente joven. Él revisó un poco la orquestación.

¿Considerarías a ésta como tu primera obra?

Extrañamente, con anterioridad a esta obra, tenía unos estudios previos, como la obra para flauta y piano y otro trabajo para canto, clarinete y piano.

¿Los escuchaste antes?

No, no los escuché más. Sólo el año pasado. Escuché la Suite para flauta y piano hecha por Claudia Dile y María Inés Caramello en piano.

¿Es decir que una obra del '49 la escuchaste recién en el '88?

Sí, pero fue muy lindo. También se hizo la otra obra, las Lamentaciones, con Luis Pérez en canto.

Contame del Concertino.

El Concertino se estrena. Voy al estreno. Invito a Ginastera: no va, no puede.

¿Lo conocías?

Sí, por intermedio de Fuchs. Entonces Fuchs me dice: "¿Lo invito a Paz?" No maestro, no me animo. Yo sabía que era una obra primera y que Paz ya estaba muy evolucionado técnicamente. Sin embargo, mi sorpresa fue notable: al finalizar el concierto se coloca al lado mío Juan Carlos Paz. Me felicita.

¿No lo conocías hasta ahí?

Lo conocía; muy poco, pero lo conocía. "Leí en el diario y me arrimé", dijo. Me hizo observaciones muy atinadas sobre la forma. Estuvimos charlando un rato. Salimos. Saludo al director. Sale la pianista y digo: "La voy a acompañar por lo menos al taxi", y Paz, con gran sorpresa, agarra un ramo de flores y se lo acerca a la pianista en el momento en que toma el taxi, que incluso Paz mismo había llamado. Un gesto para mí impresionante. Nos quedamos charlando, se habrán hecho las 4 de la mañana.

¿Sobre el concierto?

No, sobre las ideas en ese momento. Le hablaba de mi inclinación hacia el expresionismo, hacia más allá de la bitonalidad (o politonalidad) del Concertino. Me indicó algunos libros, algunos artículos, sobre todo George Perle, un norteamericano que había realizado nuevas ideas sobre el docetonalismo

¿Después del Concertino?

Bueno, Paz me invita a ensayos en Nueva Música. Vuelvo a Córdoba. Luego conocí a Mauricio Kagel y a Francisco Kröpfl, con quienes tengo uno de esos contactos que llamaría existenciales, de por vida, sobre todo con Francisco, gran amigo.

Y Paz se me arrima y dice que Nueva Música estaba a disposición de mis trabajos, para estrenarlos. Por supuesto que Nueva Música se convirtió en el estrado de mis obras. Lo que

me acuerdo de estrenos: Cuarteto de Cuerdas N° 1 (más o menos del '54) del que tengo algunos recuerdos no muy agradables. Es la primera obra en serie docetonal, en el sentido de la técnica, del método. Otra obra es el Concierto para piano y orquesta que nunca he escuchado. Son las dos obras ortodoxamente docetonales. Después no quise saber nada más con el docetonalismo y derivé hacia otras tendencias.

¿No lo usaste más?

No, de esa forma no.

Te pregunto esto, porque me interesa lo que tiene que ver con la música experimental. Algo que me llama la atención es tu espíritu de investigador. Sé de algunas experiencias con piano, algunas experiencias electrónicas, como primer individuo en el país, allá por el '58. Pienso que todavía seguís buscando.

Sí, tenés razón. Creo que en general es una época así. Cada obra aporta nuevas ideas.

Pero no siempre es así.

No, exactamente. Quizá fue el medio en que yo estaba, un medio muy solitario, peligrosamente solitario. Porque uno estando solo no hace nada o se mueve un poco a los manotazos. Digo esto no sólo por el medio en sí, sino por la falta de comunicación con el exterior. La radio de Córdoba en esa época no odia aportar nada. Los discos y las partituras no entraban. La primera partitura de bolsillo que tuve la hice pedir desde Buenos Aires.

Terminadas estas obras paro para descansar. Esto fue en el '57-'58. Hasta que encontré una veta que pensé que podía serme de gran utilidad, donde sentí que podía hacer un aporte: son las técnicas anamórficas. Es decir: un período bitonal, docetonal, post docetonal. Las Tres piezas para piano –entre el '54 y el '58- están realizadas con el modo pero no con la técnica ni con el método. La forma de las tres piezas y sobre todo la segunda, está dada por las alturas, las intensidades y los toques.

Hablemos de esa obra. ¿Conocías los Modos de Valores e Intensidades de Messiaen?

No, en absoluto. Fue una obra que me llevó un año y pico terminarla. Con esta idea no hice más que intentos. Fueron años de sequedad. Empecé, por otro lado, los estudios de situaciones no musicales que inmediatamente traté de aplicar a la música en la obra Funciones para percusión, trompeta y vibráfono (estrenada en Nueva Música). Acá empieza otra etapa, en 1960-1961. ¿Qué significado tiene? El título "Funciones", no es un título. (Como decía un crítico para un diario de Buenos Aires: siempre los compositores actuales le ponen títulos raros a las obras). No era un título raro. Yo estaba trabajando con rectas y curvas de las cuales, a través de sus distintos puntos, sacaba sonidos. Es decir, a través de un anamorfismo obtenía sonidos y los trasladaba a un pentagrama de alturas. La idea de las alturas me la dio Francisco Kröpfl sobre los instrumentos de percusión y yo le agregué trompeta y vibráfono. Lo de funciones significaba que el sonido estaba en función de la altura. Me llevó bastante tiempo concretar esta idea. La realización no fue estrictamente numérica, siempre guardo un poco la intuición.

Quiero que marqués esto, porque parecería que entrás en un terreno rayano con la matemática –eso no es música- a pesar de que sabemos que la música ha estado ligada a la matemática siempre.

Claro, evidentemente. Pero si se hace una cuestión muy rígida o académica puede resultar un bodrio. La idea tiene que estar entre una situación racional y una situación intuitiva. Realmente el ser humano está siempre entre estos dos juegos. Lo meramente racional, la idea, no alcanza. Lo meramente intuitivo, tampoco. La unión puede llevar a una realización que por lo menos llegue a convertirse en algo interesante.

Yo la llamo anamórfica a toda esta situación, una forma del pensamiento puede llegar a convertirse en otra forma. Anamorfo significa de igual forma, pero en realidad puede significar otra forma igual a esta forma. Esa es la idea general.

En realidad hubo un período anterior a éste al que llamo la música no temperada, es decir que no sea una altura a través del temperamento o de una escala física; una altura no puntual, alrededor de la cual puedan existir situaciones sonoras. En donde no esté la altura muy fija puede estar la intensidad y el toque. Pensé en el piano preparado, en 1955-1956. Llamé a Herbert Guide (que tocaba el fagot) para que me realizara una sonorización que no fuera fija en el fagot. La idea que tuvimos fue la siguiente: ejecutar sonidos pero no con las posiciones normales, sino con posiciones falsas. Conseguimos sonoridades no puntuales, no escalares. Así surgió el fagot preparado.

¿Por qué lo llamás preparado? Yo lo veo más cerca de las nuevas técnicas instrumentales.

En el Trío había un piano preparado, un fagot que se desarmaba y armaba en el escenario y el violín que tocaba alturas no escalares, sonidos intermedios (lo que, si fuera posible, se podría llamar microtonos): Esta obra la grabamos.

¿Cómo prepararon el piano?

Era simple. Busqué que no se desvirtuara el mecanismo del piano. Las alturas estaban divididas en tres grandes regiones: grave, media y aguda, en donde el pianista (en este caso yo) al ejecutar cualquier sonido grave de un Do3 para abajo, hacía sonar toda la región mediante una chapa entre el clavijero y el martillo. El martillo percutía la chapa y ésta percutía las cuerdas.

¿Conocías las experiencias de Cage?

Esta obra la grabé y se la llevé a Paz en Buenos Aires para que la estrenara en Nueva Música (la estrenamos con un disco de pasta). Fue ahí cuando Paz me contó lo que había hecho Cage. Esta preparación era bastante más burda. El fagot (mediante el desarme y armado y las posiciones falsas) tenía también tres regiones. A veces tocaba sólo con la punta del fagot produciendo un sonido muy agudo, un deslizamiento. Los músicos estaban muy entusiasmados. La obra fue percibida por la crítica muy libremente. Es importante cuando alguien libremente escucha y dice lo que escucha, sobre todo con algo que no es tradicional.

Claro, no tiene parámetros para juzgar...

Surgen situaciones muy graciosas...

Después hice las Variaciones para violín y piano preparado. En realidad ésta es la primera de las dos obras. Después dejé este tipo de experimentación y pasé a otra cosa.

Volviendo sobre lo anamórfico, te cuento de la realización posterior, por supuesto, de otra obra como Trayectoria para tres grupos orquestales que fue estrenada en Tucumán con la Orquesta Sinfónica con Jorge Rotter como director. Ahí comienzo con una nueva situación anamórfica a partir de la teoría de grupos, llevada al campo musical, dejando la libertad de la realización del anamorfismo.

La teoría del grupo consiste en una forma de enumeración. La concepción de la obra se basa en grupos de tres elementos.

¿Cómo aplicás esta teoría en música?

Un instrumento o un grupo de instrumentos realiza un grupo de tres elementos con las operaciones de ese grupo. Otro grupo u otro instrumento realiza otras operaciones. Se hace un contrapunto de realizaciones numéricas de un grupo de tres elementos, a través de operadores del grupo propiamente dicho. Esto involucra la interválica, la intensidad, los toques, etcétera.

Esto parece una cosa abstracta, pero vos hablás de un grupo de tres elementos y sus permutaciones: en el fondo un acorde es eso.

Sí. A través de esta operación del grupo de tres elementos vuelvo a la consonancia. Dejo la disonancia definitivamente. Vuelvo a rescatar, sin que ésta sea funcional, la consonancia aislada en el espacio y el tiempo. Vuelve a tener primacía en relación con lo que antes había hecho. En la parte central de Trayectorias actúa, separado de los tres grupos orquestales, un grupo de percusión, que ejecuta a través de una cadena de Matrices de Harkov (lo que determina el desarrollo sonoro de los instrumentos de percusión). Entra un poco, en cierta forma, el azar, que aparece a partir de ese momento en varias de mis obras.

¿Has usado estas herramientas como elementos de análisis de obras de otros autores?

Sí. La teoría del grupo de tres elementos me ha dado la oportunidad de analizar el Op. 27 de Anton Webern, las Variaciones para piano, y con gran sorpresa –sobre todo en el segundo movimiento en donde se realiza a pie juntillas– Webern realiza a mi entender una temporalización y una especialización de un grupo de tres elementos. El docetonalismo pasa a segundo plano. Esa es la forma de la obra.

Los elementos que tomo del anamorfismo, de otras disciplinas mentales, son aquellos cuya realización abstracta me sirve para la nueva formulación musical. Mientras que las formulaciones de otras disciplinas que no sean abstractas no sirven para la música. Eso es lo que yo pienso.

Creo que las operaciones compositivas (porque la composición es un sistema de sistemas sin duda) desde el siglo XII en adelante y aun la obra gregoriana, son operaciones menta-

les, pero en serio, como la operación de multiplicar. Habría que ver qué es una operación. Pienso que es una intención, es decir, lo que realiza el espíritu sobre la materia, a través de un compromiso con esa materia. La palabra "operación" tiene aquí un significado mucho más amplio y abstracto que un operando como un signo de multiplicar y además como una operación científica. Operar significa incidir sobre la materia y sacarle un resultado. Así, se puede operar sobre el sonido. Toda composición se realiza con leyes y axiomas. No interesa que el compositor los conozca. Por ejemplo: las leyes de tensión y distensión, sin las cuales no existe la música, es una ley abstracta como toda ley.

Sigamos avanzando en el tiempo.

Creo que en todo pensar compositivo hay una situación regresiva. Empecé a encontrar las consonancias y sus riquezas después de una disonancia o la de una disonancia después de dos o tres consonancias. Pienso que el compositor debe volver a encontrarse con el sonido y sobre todo con relación al oyente. Toda música es escrita para ser oída. Esto es viejo, pero nos habíamos olvidado un poco. Muy posteriormente, la realización de obras con computadoras me ha hecho pensar mucho más sobre el sonido en sí mismo y me he olvidado de todas las situaciones de las que hemos hablado. Por ej: el Horeb (significa Montaña de Dios), que es una obra que hice hace poco y que fue estrenada en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Esta obra intenta una revalorización no sólo de la consonancia sino también de la melodía como elemento integrante de una situación sonora. Es una relación entre el tema (en este caso del viejo Testamento) y el sonido. Entonces esa conjunción o relación entre la situación poética y el sonido conlleva una regresión que hace que el sonido no sea un ente absolutamente independiente del texto, sino que se relacione con él.

¿Podrías vincularlo a un movimiento neofigurativo?

No, es un recuperar la significación del texto, que se dirige a todos los seres humanos con relación a un sonido que intenta integrarse fundamentalmente a ese texto, con una realización no personal, no mía, sino nuestra.

Volvamos atrás. Yo recibo por casualidad unas publicaciones alemanas en lugar de una partitura, que se llamaban "La Música Electrónica", lo que me sacó de lo que estaba tratando de hacer. Después de enterarme de qué se trataba, se lo llevé a un ingeniero amigo, y realicé con él algunas experiencias en el laboratorio. Pero tuve que dejar eso y a través de un llamado de Francisco Kröpfl que ya estaba trabajando en serio en Buenos Aires, pude integrarme a su laboratorio en la Facultad de Arquitectura y volver sobre la cosa más seriamente. En realidad la primera obra con todos los cabales es la que realicé en aquel estudio que dependía del CIGMAT, en el Centro Cultural General San Martín, con el viejo Arp. La obra era Tres momentos mágicos. Estábamos becados por tres meses con la obligación de hacer una obra. Los últimos quince días fueron de gran tensión. Yo no tenía nada claro, simplemente tenía horas de grabación. La lectura de Jung, de su experimentación, me hizo pensar toda la tarde.

Al otro día, cuando amanecí, ya tenía una idea completa de la obra. Sin cortes de cinta hice todo el montaje final, procesado con filtros en lo que Francisco me ayudó. Esta obra tiene convivencias con lo mágico, con el encuentro con Jung y con los medios electroacústicos. Aquí comienza otro período que termina con mi encuentro con la computadora.

Este período tiene una continuidad, más allá de que trabajes con medios electroacústicos o acústicos...

Se puede dividir en dos: el trabajo con sonido sintético por medio de computadoras o lo que sea y el trabajo instrumental. Cada una de estas vías lleva su propio pensamiento: el Horeb (que no es el primer trabajo con computadoras sino que hay experiencias previas) viene del pensamiento del cual ya hemos hablado, y el otro, meramente acústico, tiene su propia situación compositiva. Por ejemplo: el Trío para piano, flauta y clarinete de 1987 consiste en una suerte de evento sonoro, del proceso en ese momento o sección añadiéndole situaciones de las que hemos hablado respecto de un tiempo y espacio topológicos.

¿Este período de 1973 en adelante podrías caracterizarlo con esta problemática de la topología?

Sí.

¿Querés explicarlo?

Si los eventos no son conectados, si las vías de ejecución no son conectadas entre sí, se pueden desarrollar tiempos independientes, pero que en un espacio determinado llegan a ser simultáneos. O sea, hay una simultaneidad que ya conocemos, por ejemplo un acorde, pero hay una simultaneidad que no precisa que en el instante se dé, sino que se dé en un espacio determinado, y por no estar conectados existe una "simultaneidad" más allá de lo simultáneo concebible. Esta es la idea conductora del Trío. A veces el piano hace de voz conductora y los otros dos instrumentos interactúan topológicamente. Esto se ve mucho al final, donde el piano realiza una situación sonora con tres elementos finitos y espera con ellos. Es lo que habíamos hablado antes. El trabajo tuvo muchas críticas bastante bien hechas. El pianista tiene un rol muy importante. Es una obra que me gusta mucho.

Si yo tengo una idea y la puedo plasmar casi en su totalidad con el sonido, tengo que sentir que he realizado algo. A veces no es tan así, pero en este trabajo, sí: me siento contento con la idea y la realización.

Quería volver a esta idea de la topología. ¿Está ligada con la idea de la heterofonía de Ives de algún modo, en donde coexisten varios planos con diferentes tonalidades?

No. Además en este aspecto yo no he llegado a una realización cabal en esto de la topología.

¿Es también una idea anamorfósica?

Sí, totalmente. Dice los que han estudiado el tema que un topólogo es un señor que no sabe distinguir entre un círculo y una taza de café. Hay que llevar esta idea al campo sonoro.

¿Está ligado con la idea de varios tiempos simultáneos?

De varios tiempos y espacios, pero no conectados. Por ejemplo: en todo El arte de la Fuga hay una conexión entre las voces. ¿Cuál es la conexión? Lo lineal o lo espacial. Evidentemente lo espacial, lo lineal se concreta en segunda instancia. Lo que aglutina es el desarrollo tonal en el tiempo. Nada puede estar desconectado.

Estaba pensando en cierta polifonía del siglo XII o XVII en donde cada voz llevaba su propio texto y su propia organización temporal.

Claro, pero todavía hay una conexión de tipo poético. Es difícil hacer pensar a tres instrumentistas que no tienen nada que ver uno con otro.

Es difícil porque coexisten en un mismo ámbito espacial.

En el mismo evento.

¿Esta idea no funciona mejor en un medio como la computadora?

En eso estoy. Estoy trabajando con la idea de la topología y la idea de las curvas fractales.

Quiero introducirme en una topología temporal. Se sabe mucho sobre la topología espacial. Lo más avanzado de la física puede pensar que el espacio no existe y sí una especialización de los eventos, de que el tiempo es difícil de ser comprendido y que entonces puede existir una temporalización. Nosotros jugamos con dos campos: una temporalización del espacio o una especialización del tiempo.

Convengamos que el ámbito de la música es básicamente un ámbito temporal más allá de que uno tiende a pesar qué hay adelante, atrás, arriba y abajo.

Pensemos que hay una temporalización del espacio aunque puede haber una especialización del tiempo. Por ejemplo: en Debussy hay una especialización del tiempo, carga las tintas sobre el espacio más que sobre el tiempo.

¿Qué quiere decir eso?

Claro. Por ejemplo: toda sección en donde exista solamente la ley de paridad (que es uno de los procesos sin duda impresionísticos o una de las técnicas más conspicuas) se da más en el espacio que en el tiempo. El pensamiento se espacializa más que temporaliza. Por ejemplo: en la Romanza para canto y piano hay ocho compases dentro del mismo acorde. Hay una especialización ¿Qué corre en el tiempo? Sin duda.

Vos llamás espacios a la relación de alturas, al eje del material.

Sí, en este caso armónico, en lo que hace a las tres dimensiones. El acorde es tridimensional por naturaleza. Pero no puedo decir que Schumann es más espacio que tiempo, es al revés. En Bach el tiempo es lo fundamental, porque una fuga es 90% tiempo y 10% espacio. El contrapunto es una situación fundamentalmente temporal.

A mí me cuesta pensar eso.

La melodía es una imagen del tiempo en música y la armonía es más una imagen espacial. La segunda menor es la imagen del tiempo por antonomasia: es deslizar en el menor espacio posible un tiempo.

Pero ¿qué queda para el ritmo, si decís que una segunda menor es una medida de tiempo?

Es la imagen del tiempo. Es la posibilidad de comprensión de nuestro cerebro de lo que es el tiempo. En Visiones siderales se da una idea de cómo manejar una estructura solamente con el intervalo. El intervalo cuadrículaba todo el espacio y el tiempo.

Luego de dejar el docetonalismo y antes de llegar a la música no temperada, hay una pequeña obra: Treno para cinco instrumentos (1954), en donde la serie no era de doce tonos sino de diez, o sea dos escalas pentatónicas encimadas, la única forma posible de hacerlo.

Digamos que en tu obra, a partir de este momento, hay una bifurcación: por un lado, la experiencia electroacústica que termina con la computadora, y por otro lado la luthería que se orienta al encuentro de dos corrientes, la topológica (temporal) y las curvas fractales.

Un anamorfismo muy claro ha sido la teoría de grupos.

En cierto modo, siempre seguís con esta idea del anamorfismo.

Sí, de algún modo. Nunca quise ocuparme seriamente de un grupo de más de tres elementos.

Contame un poco de tu experiencia con Juan Carlos Paz.

El encuentro con Paz fue una cosa bastante extraña porque era bastante mayor que yo, y sin embargo desde el primer instante me demostró mucha afectividad. Siempre me dijeron: es un hombre seco, de muy poca comunicación, etc. Sin embargo no fue así. Desde el primer instante me arrimé a él y me recibió como un viejo, conocido y querido amigo y así yo lo he sentido. Por ejemplo: yo iba a Buenos Aires y lo primero que hacía era ir a su casa. Tocaba la puerta, aparecía él en persona e incluso hasta dejaba de trabajar. Salíamos, tomábamos café, etc. Así todos los días. Él fue el que me contó hacia el '51-'52 las experiencias de Schaeffer y de su libro famoso. Prácticamente lo leímos juntos. También conocí las experiencias de George Perle. Luego leí artículos de Paz. Creo que ha sido para mí el maestro, no tan directo en el sentido de la enseñanza personal, pero sí indirectamente y creo que lo ha sido para muchos de nosotros. Era para mí un personaje muy respetable y querido. Se me ha dado esa relación tan hermosa con él, que es inolvidable. Nos escribíamos semanalmente.

¿Tus charlas con él gravitaron en tu obra?

No tanto. Él era muy respetuoso de la línea de cada uno. Lo que él cuidaba era la línea de conducta a seguir y eso lo transmitía, y de eso hemos hablado siempre: del creador frente al sonido de nuestro siglo.

Ha sido señero para mí sin que yo lo siga como técnica o conducta mental frente al sonido. No te olvides de que él era un antirromántico por naturaleza, hablando de la estética. Cuando lo conocí era muy reacio a Debussy.

Fijate que él dijo: yo fui frankiano, debussyano, después schoenberguiano, y ahora amo a Debussy y a Varèse.

Él era el maestro señero de la Argentina, lo es y lo seguirá siendo, un primer hito de la evolución musical. Hay que destacar que en Nueva Música, donde él no era nada más que un asesor musical, sin embargo se había convertido para nosotros, la gente más joven, en un verdadero guía.

Además de tu trabajo como compositor me gustaría que hablaras de tu tarea docente y de tus trabajos de investigación; es decir, de tus métodos de análisis no convencionales.

Voy a comenzar con los trabajos de análisis. De la búsqueda de herramientas para analizar. Sabés que en la música del siglo XX (en la primera o segunda mitad), en las obras que he analizado descubrí que no se realizan con la sola intuición, sino que hay una estructura lógica que se sigue aunque el compositor no lo diga (no tiene la obligación de hacerlo) y que es difícil de encontrar. Las situaciones anamórficas me han servido como herramientas de análisis. Por ejemplo: el análisis más viejo que he hecho es el del Op. 27 de Anton Webern, en la década del '60. Comencé viendo el comportamiento que da Webern a la serie. La serie era un elemento generador de otras situaciones. La formulación serial manejaba todo el quehacer sonoro. Los elementos sonoros se agrupan de a tres, es raro que haya una simultaneidad de más de tres sonidos.

En el sentido lineal hay siempre tres y en el vertical o armónico no más de tres. Sin embargo, al consultar a una doctora en Matemáticas, me indujo a pensar en dos elementos y con esa idea volví a buscar la forma de tratamiento serial y me dio el resultado justo: la serie se convierte en un grupo de dos elementos ¿cuáles son?; es decir, ¿cuál es la serie original?; ¿qué es la serie original con relación al grupo 0 (sin elementos)? Dividí las cuatro formas tradicionales de la serie en dos elementos: uno era elemento 0 y otro era elemento 1. El primer movimiento me dio bastante trabajo, pero lo notable es que si operaba $0 + 1$ tenía que dar 1, y 1 era una forma de la serie que encajaba. El segundo movimiento, el Canon, es donde me quedo y trabajo sólo con elemento 0, no utilizo otra forma serial. Al operarse con la serie original daba ésta o su inversa. Lo interesante es que trabaja también las alturas, las duraciones, las densidades y los silencios con un grupo congruencia módulo 2 (de dos elementos). Esto era temporal y espacialmente.

¿Seguís aplicando esta técnica?

No, porque es muy tedioso. Me llevó más de un año.

Contame de tu análisis de Debussy.

Todo el mundo cree que Debussy es un intuitivo nato. No, de acuerdo a mi análisis están totalmente confundidos. Es tan tremendamente estricto y ortodoxo con sus técnicas y herramientas de compositor como lo es Webern. Ahí está el genio. Una vez que le resultó artístico, viable, cómodo, expresarse a través de esa herramienta, la sistematizó (para mí), en distintos momentos, por supuesto. Yo no lo analicé mucho, lo hice sobre todo para las clases de armonía.

¿El análisis es tradicional?

Sí. La primera herramienta es la yuxtaposición. ¿Qué es esto? No es algo tan simple. Cuando se hace yuxtaposición he encontrado que hay simetrías especulares. Yo la llamé la ley de

paridad. Significa que si un acorde puede invertirse, tomando un eje, da como resultado el acorde par de éste. Pero si a su vez vuelvo a invertir este acorde, es par del segundo y del primero, y así podemos invertir grupos infinitos de pares. Entre varios acordes no tengo necesidad de usar el primero, uso el séptimo, es indiferente, a pesar de que las relaciones interválicas internas no sean las mismas. Siempre me acuerdo del análisis de la Romanza para piano y canto de Debussy. Él tiene dos niveles (esto está bastante estudiado) trabaja dos líneas melódicas de tonalidad, hay dos formas de totalización melódica, en donde el bajo resulta ser una "tónica" y la línea melódica resulta ser otra. Pero es por el flujo, la direccionalidad sonora. Si él hace una tónica (siempre con líneas muy difusas), en vez de usar esa tónica usa su par, es decir la inversión especular.

En los 12 Estudios para piano, en el número 12 que es de acordes a grandes distancias, trabaja con la ley de oposición. Por ejemplo: si un acorde es (entre intervalos de tercera) mayor, el acorde que sigue va a ser menor, por ley o por axioma, es decir sistemáticamente por oposición. Y en las secciones neutras (sería en B) trabaja todo con la misma interválica. Esta sección dilata un pensamiento sin confundir lo que vino con lo que va a venir. Esto es notable: forma y contenido con la misma cosa.

Después están los análisis directamente anamórficos, por ejemplo el de Herma de Xenakis, que requiere indispensablemente una herramienta extramusical para su análisis. Él dice que hizo 24 operaciones con la teoría de conjuntos. Trabaja con un universal que serían todos los sonidos del piano. En Músicas formales analiza su obra, pero no dice cómo coloca los sonidos, él habla fuera de la música, del tiempo musical. Cuenta cómo va realizando las secciones. Dice: Nube de sonido 0,3, por ejemplo. Esa es una densidad del uso de los sonidos en una cantidad de espacio determinada y con una densidad de tantos sonidos por minuto o por segundo. ¿Cómo lo distribuye? Según mi análisis, a través de la Ley de Fenómenos Raros. Distingue los sonidos fortísimos de los pianísimos, hace dos elementos a distribuir, y llega a hacer cuatro. Para mí el uso del azar ejecutado por Xenakis es el correcto. El azar necesita de la absoluta equidad entre cada uno de los elementos. Si uno indica que el instrumentista ejecute lo que quiera, eso no es azar.

Hablame de tu trabajo en la Universidad, que es para el músico un trabajo importante: el de la docencia.

El único lugar que tenemos en cierta forma para poder vivir un poco...

¿Cómo ves la situación, después de tantos años a cargo de la cátedra de Composición en la Universidad de Córdoba?

Lo difícil es encuadrar un proyecto para un curso, porque todos los años entran veinte o treinta alumnos, de los cuales un año quince son bastante parejos, el otro hay diez que no saben nada, cinco que saben un poco más, etc. Lo primero es captar un estado, un nivel. Pensemos en lo siguiente: un curso entra, estoy frente al curso, tengo conciencia de que no puedo enseñar a componer, no puedo introducirme y dar la cantidad suficiente de impulsos creadores. Entonces ¿qué hago? Lo primero es nivelar el curso, para lo cual es bueno decir las siguientes palabras: "Toda composición es un sistema de sistemas. El gesto creador se vale de herramientas con las cuales incide en la materia sonora". Esto los hace reflexionar. Muchos de ellos piensan que crear es simplemente intuir algo y realizarlo en un papel; ¿desarrollar el pensamiento, la creación, no existe?, ¿conocer la mejor herramienta para mi mejor expresión? Cada uno de ellos debe expresarse sólo como es él, pero debe conocer, comprender y llevar adelante su idea con la mejor herramienta posible, es decir debe encontrar la mejor forma de

expresarse. Es más una búsqueda de ellos que una imposición de herramientas de parte mía. Dejo que ellos se desarrollen.

Esto debería llevar a que existieran más compositores con rasgos originales y sin embargo no es así.

No, exactamente, porque estamos frente a un iniciado, pero en tres años de composición la persona está en condiciones de saber con qué comodidad o dificultad se está expresando. Cuando llegamos al final, él solo se está definiendo. Ese es mi mejor planteo: que él se defina y no que yo lo defina. Que no salgan treinta, veinte, quince "franchisenistas". No se es original porque se quiera serlo, sino que es una búsqueda. No sé si te acordás de un encuentro entre Beethoven y un ejecutante de una obra primaria de él y éste le dice: -Maestro, estamos ejecutando sus primeros tríos. -No, en aquel tiempo no sabía componer, ahora recién lo estoy sabiendo, dijo Beethoven refiriéndose a sus últimos cuartetos y sonatas. Es un camino duro y largo. A mitad de año hablo personalmente con cada alumno y le digo: si tomamos este camino, tiene tal, tal y tal cosa en contra. Componer significa poner con, quiere decir que un pensamiento se desarrolla a través de articulaciones diferentes. Después hay que ir reconociendo cada una de las partes de las composiciones de distintos autores, lo que se llama demostración, que es uno de los procedimientos más importantes: presentar una obra, analizar el pensamiento de su autor sin querer copiarlo. También desde el análisis de las posibilidades que le dio el material que él mismo presentó: -Ud. corrigió mal esto. -Pero Ud. no presentó el material. Yo no hago nada más que corregir lo que está en el material, la utilización de tal o cual material de forma incompleta, no congruente, etc. A veces es difícil la corrección. Tenemos que reconocer rápidamente lo que está mal y lo que está bien.

¿Se puede decir en arte que algo está mal?

Sí, como no. Un desarrollo incompleto del pensamiento, o torcido, o incongruente está mal y eso se ve con la incidencia en el material. La demostración de los grandes maestros es lo más contundente que hay. El arte tiene una lógica de desarrollo de una idea.

¿Cuántos años llevás en la Universidad enseñando composición?

Prácticamente 35, 36 años.

¿Cómo ves al estudiante de composición actualmente? ¿Cuál es tu balance después de todos estos años?

Cuando comencé en la escuela de arte, en general los alumnos que iniciaban seguían por simple inercia. Ahora veo una juventud más consciente en el gesto creador y esto es bastante alentador. Facilita la tarea.

¿A qué lo atribuí?

Incidir en el medio constantemente ha hecho tomar conciencia de la carrera que se quiere elegir. Eso antes no pasaba.

¿Hay gente joven con talento egresada de la carrera?

Sí, hay. Podría hablar de uno de los casos más típicos: por ejemplo Pedro Palacios. Se va a Europa hace tres años, sin conocer nada ni tener nada por delante. Al año me escribe una carta: había sacado un primer premio en París, de compositores jóvenes. Me llenó de alegría porque era un producto nuestro, tan nuestro que llegó a la escuela sabiendo escasamente la ubicación de los sonidos en el pentagrama. Lo más lindo es que el año pasado recibí otra carta en donde me cuenta de sus nuevas adquisiciones en distintas ciudades de Europa.

Dice que allá no estudió con nadie más, intentaba hacerlo con Messiaen, Boulez, pero parece que no se integró. Eso es un aliciente muy lindo... y hay otros. Uno dirá: de 150, 200 egresados, que haya uno no es un gran avance. Yo pienso que sí lo es. ¿Cuántos egresados habrá del conservatorio de París? Miles. ¿Cuántos conocemos? Muy pocos.

La institución se hace cargo de una parte del problema, la otra le corresponde al profesor y el alumno tiene a su cargo otra parte.

Pienso que el alumno tiene la parte más importante. Este chico no es cordobés. Es de Jujuy, creo. Es un personaje absolutamente ajeno al medio europeo.

¿El estado actual del país es favorable para el desarrollo de la composición? ¿Da posibilidades a los jóvenes compositores?

Esto se relaciona con el caso de Pedro Palacios. Aparentemente él triunfa afuera cuando acá no lo pudo hacer.

Pero ¿por qué los jóvenes emigran?

El país visto desde el interior, en este momento, en donde el materialismo incide demasiado sobre el ser (sociedad de consumo)... ¿Quién quiere consumir una obra realizada acá?... El argentino del interior vive pendiente de lo que viene de afuera. Las sociedades de conciertos del interior prefieren pagar 50, 100 mil dólares a un conjunto instrumental que venga de afuera y no distribuir ese dinero en 50 conciertos de 10 obras de gente joven del propio lugar. Esta es una de las falencias fundamentales del país.

El compositor ha cedido todos sus espacios sociales, se limita a hacer su obra en su casa, no creando una conciencia de la necesidad de fomentarla.

Claro, la agrupación de compositores alrededor de sí mismos es muy importante. Paz fue más que el compositor al que se miraba, alguien que miraba al medio y dijo: es necesario que ponga mi nombre al servicio de una evolución y mirá qué resultados maravillosos. Volviendo a la pregunta, en este medio en que la gente mayor que dirige situaciones posibles de desarrollo, no las dirige teniendo en cuenta el medio porque existe una minusvalía: no se hace cultura. Por supuesto tampoco hay que aislarse.

Hablemos de tus últimas obras. ¿Qué pasó después de Horeb?

Bueno, el Horeb se basa en un relato del viejo Testamento. Yo no quise hacer una descripción exacta sino una realización poética de un texto (en el sentido del sonido).

¿Programático?

No exactamente. Vos sabés que las conductas positivas no pueden escapar de las eternas conductas compositivas que son pocas: o sos programático, o sos abstracto, o sos evolutivo, o concreto, etc. Hay muchos nombres pero en realidad las conductas son muy pocas. Creo que la composición que es una obra de arte es absolutamente independiente y no repetitiva incluso dentro del mismo autor. Pero hay gente que hace tres obras que son una sola, por ejemplo: tres obras con ritmo de malambo (que ya se han hecho), pero no ha evolucionado la rítmica. No es Bartok, que sobre los ritmos populares ha hecho maravillas.

¿Te interesa Bartok?

Mucho. Ese misterio de cómo meterse con el folklore sin serlo. Después del Horeb hice el Trío para piano, clarinete y flauta. ¿Cuál ha sido la intención? Posiblemente el volver a enfrentar el sonido natural. ¿Cómo realizar una forma? Sabés que soy muy apegado a la forma, no creo que ninguna obra se haya realizado sin forma. Decir algo amorfo es decir algo incomprensible. El Trío tiene como formulación la realización de operaciones en tres elementos, lo que da la forma, ¿qué es la forma? No es el ropaje exterior de una creación.

La forma no tiene preexistencia, es la realización de un pensamiento. El piano es el elemento sonoro permanente, no así los otros dos instrumentos. Fue pensado más pianísticamente pero sin descuidar a los otros dos instrumentos. ¿Cuál ha sido la forma armónica? Ha sido mucho más libre. Por ejemplo: existen las formas armónicas que surgen de funciones, las disonantes (con predominio de la disonancia), etc. Acá el acorde conforma el elemento de un grupo de tres elementos casi constantemente hace una suerte de motívica, en donde los tres elementos, que operan entre sí van dando la motívica formal del grupo de tres elementos. Cada uno de ellos es un acorde típico o una simultaneidad típica.

¿Después del Trío?

Hice el Dúo para flauta y computadora el año pasado, que fue pensado y dedicado a Claudia Dile, una excelente flautista y música. La operación que realiza la computadora, la tiene que hacer la flauta, es una confrontación entre el sonido sintético y el sonido acústico. La dificultad es que la máquina no espera ni fracción de segundo, tiene un rigor rítmico. La utilización del tiempo para la flauta es diferente que para la computadora. Claudia lo hizo bien.

Después hice el Canticum para computadora sola. Ahora tengo un proyecto nuevo: ahondar con las situaciones topológicas y las situaciones fractales.

Publicada en Revista *LULÚ* – N° 3 – Abril 1992.

Una pequeña bitácora retrospectiva*

El primer dilema que se me presentó como estudiante surgió de la confrontación entre lo que se me enseñaba y la realidad musical; entre dos universos: el del aprendizaje tradicional y el de la audición de obras de los compositores de la primera mitad del siglo XX.

Este primer conflicto y el deseo de componer, me impulsaron a profundizar el estudio de los clásicos, cuya solidez estructural me producía gran admiración. Sentí la necesidad de conocer las leyes que gobernaban esas construcciones, cuyas dimensiones temporales y elaboraciones formales distaban mucho de los esquemas simples de la música popular y en especial del jazz que a la sazón frecuentaba. Fue así que con Carlos Rocco, un compañero de estudios, decidimos analizar las sonatas de Beethoven. Durante más de un año pasamos los fines de semana dedicados a esa tarea que, pese a la falta de guía y a nuestra impericia, dio frutos suficientes como para impulsarme más allá del estudio formal del Conservatorio. Fue así que ante la invitación del maestro Enrique Belloc, asistí durante tres años a sus clases de análisis en el Conservatorio "Juan José Castro" de La Lucila, durante las cuales analizamos las producciones musicales de los compositores del siglo XX, desde los románticos hasta la escuela polaca. Esta actividad me permitió tener una visión más clara del problema compositivo pese a los escasos trabajos teóricos que por ese entonces se podían obtener.

Después de algunos trabajos escolásticos, decidí ponerme a componer sin concluir mis estudios formales. Promediando la carrera abandoné los estudios de flauta y decidí completar el conservatorio cursando percusión como instrumentista. El contacto con estos instrumentos fue un gran incentivo, pude descubrir un universo inexplorado, apasionante, que poco tenía que ver con la mayoría de las obras que me tocaba abordar como estudiante.

Al mismo tiempo, y por razones tal vez un tanto ingenuas, había decidido evitar en mis primeros trabajos el desarrollo y la elaboración. En este sentido, mi primer trabajo fue "Objetos sonoros", una pequeña obra para seis percussionistas que consistía en varias estructuras diferentes, cuyo orden podía ser aleatorio. Luego compuse "Evoluciones", una obra para piano y seis percussionistas con pasajes más o menos aleatorios. El concepto de evolución pretendía reemplazar a la elaboración, algo que resultó solo a medias. Vistos a la distancia, creo que fueron trabajos simples debido a la falta de herramientas y de criterios compositivos.

Terminando el Conservatorio, la coreógrafa Lía Lavarone me encargó la música para la obra de teatro "El juicio", que constaba de una parte instrumental para grupo de percusión y una parte electroacústica. Esta obra nunca se concretó, pero con ese material, en gran parte cedido por el maestro Enrique Belloc-, construí mi primer trabajo electroacústico: "Collage 1973".

Por sugerencia de Belloc, decidí estudiar composición y en tal sentido combiné una cita con el maestro Francisco Kröpfl en el Instituto Di Tella quien me dio clases hasta que, mes y medio más tarde, me invitó a participar como oyente de los cursos del CICMAT1 (desplazamiento del Di Tella, cerrado tres años antes) que comenzaba a funcionar en el Centro Cultural General San Martín. Los acontecimientos que se sucedieron entre los años 70 y

78 fueron decisivos en mi formación. A fines de 1970 se realizó en Buenos Aires el "Primer Festival Internacional de Música Contemporánea". Durante diecisiete días tomé contacto con obras de Berio, Boulez, Brown, Bussotti, Cage, Feldman, Varèse, Gorecki, Ives, Krenek, Ligeti, Messiaen, Lutoslawski, Nono, Penderecki, Stockausen, Schönberg, Webern, Xenakis; como también de compositores latinoamericanos y argentinos como Arias, Bolaños, Caamaño, Gandini, Kröpfl, Paz, Nobre, Ranieri, Alsina, Tauriello, Tosar, entre otros. Esta experiencia me permitió resolver, de algún modo, la dicotomía tradición-contemporaneidad.

Para ampliar mi formación, ya casi terminada la cursada en el Conservatorio, quise conocer otros instrumentos: el chelo, la trompa, el órgano, y también estudié dirección coral y canto gregoriano.

Como ya mencioné, la invitación de Kröpfl a participar de las actividades del CICMAT fue importantísima. Allí pude estudiar materias como Técnicas de Análisis Musical y Orquestación con José Maranzano; Metodología de la Composición y Nuevas Técnicas de Análisis con Francisco Kröpfl; Corrientes y Técnicas Contemporáneas y Nuevas Técnicas Instrumentales y de Improvisación con Gerardo Gandini. También fue muy importante tomar contacto con los medios electroacústicos (analógicos por ese entonces), y durante los tres años en que compartí dicha actividad con los compositores Julio Viera, Marta Lambertini, Jorge Rapp y Teresa Luego, pude componer "Dos estudios" y mi "Primera composición electrónica", así como un material didáctico sobre el sonido.

En ese período también asistí al primer curso de música contemporánea organizado por la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea, donde conocí a los compositores Luigi Nono, Jan Bark y Folke Rabe. Simultáneamente, formaba parte del Grupo de Percusión del Conservatorio Municipal, del cual luego fui director, así como del grupo del Collegium Musicum que luego fuera el grupo "Tercera Generación". Estos grupos, después de Ritmus (que por entonces tenía poca actividad), eran los únicos que existían en el país para este conjunto y me permitieron conocer y dar a conocer diferentes obras, incluso de autores argentinos. Dentro del repertorio estaba "Ionisation", la emblemática obra de Edgar Varèse, con la cual realizábamos conciertos didácticos que, explicación mediante, permitían acercar esta formación instrumental al público en general.² Mi contacto con estos instrumentos, que permiten la producción del sonido de manera espontánea, me llevaron a escribir mi primer trabajo para la docencia con estos medios: "Creación e iniciación musical", publicado por Ricordi Americana, el cual resultó muy polémico en el ámbito de la pedagogía musical. También participaba por ese entonces en experiencias de improvisación y de alguna formación circunstancial como instrumentista.

A partir de 1976, y durante varios años, participé como profesor, junto con Marta Lambertini, Mariano Etkin, Federico Monjeau, de una serie de cursos organizados por Gerardo Gandini en el Instituto Goethe. A raíz de estos cursos, en 1976 compuse "Dos piezas formales y otra" para clarinete bajo y trombón. En las dos primeras piezas (una para cada instrumento) exploraba las nuevas técnicas instrumentales (ambas eran de construcción libre), y con parte de los materiales de las 2 piezas más el agregado de un estribillo, construí la tercera, en la que se suman los dos instrumentos de manera simple y con un sentido un tanto irónico, a modo de un pequeño rondó.

De esa época resulta el primer intento de dar a mis obras un carácter más personal. Sentía que las herramientas adquiridas (el dodecafonismo, el serialismo, etc.) poco tenían que ver

con mi particular naturaleza o en todo caso con mi visión de la cultura, por lo que la música centro-europea o sus técnicas resultaban poco adecuadas para mi temperamento. En el año 1978 fui invitado al Primer Festival de Música Contemporánea organizado por Gerardo Gandini en el Camping Musical de la ciudad de Bariloche; allí compuse "Regulaciones circunstanciales", que fue primero para quinteto de arcos y con la que luego realicé una versión para sexteto. En esta obra partí, por primera vez, de la serie de los armónicos, tanto para la obtención de las alturas como de las duraciones (la escala era derivada de las mismas relaciones numéricas).

Otra obra que compuse ese año fue "Nomos", para flauta en Sol, solicitada por el flautista Oscar Piluso. En ella partí de un material tomado del canto gregoriano y articulé su sintaxis mediante diferentes procedimientos de derivación de alturas. También ese año, por un pedido de la cantante Lucía Maranca, escribí "2X4", compuesta en tres partes para voz y un percusionista. Esta obra es, en cierto modo, programática, puesto que la primera parte alude a las primeras experiencias sonoras de un niño (canto materno, caja de música); la segunda al mundo de los sueños y en la tercera la cantante explicita un texto anónimo siciliano con giros melódicos propios de esa región con el agregado de algunas citas en la percusión que aluden al folk de otros imaginarios. En esta pieza, la cantante también ejecuta algunos instrumentos de percusión, entre ellos un glockenspiel con dedos. En cuanto al uso de la percusión, si bien por aquel entonces todavía no había desarrollado un criterio de analogías para estos medios, busqué secuencias tímbricas, básicamente tratando de establecer grados de contigüidad entre un instrumento y otro, una direccionalidad a modo de modulación, como también busqué aprovechar ciertos recursos instrumentales que me permitieran mantener más de un plano, debido particularmente al hecho de contar con un solo instrumentista. Respecto al tratamiento de las alturas, la solución vino de la mano de ciertos giros o células melódicas propias del folk siciliano; la pieza fue bien recibida en el ambiente compositivo.

Para ese entonces la antinomia entre el sistema tonal y otros la había resuelto; con anterioridad a estas obras ya había compuesto una pequeña pieza para piano de manera atonal; dos piezas para canto y piano "Dos poemas trágicos", con textos de Emilio Breda; un trío para vientos con la técnica dodecafónica y "Ocho antifonas", basada en "Las lamentaciones de Jeremías". Lo que no estaba resuelto era la adopción de un sistema que me permitiera desarrollar una escritura personal. En ese período, verdadera etapa de formación y actualización del conocimiento en lo referente a la composición, la multiplicidad de información no pudo menos que generarme una crisis.

A través de tres años de análisis musical con el maestro Belloc, pude comprobar que una vez transpuestos los límites de la tonalidad, muchos eran los compositores que creaban sus propios sistemas de organización de alturas, ya fuera que mantuvieran una centralidad o que la negaran. Además, sabía que tenía la posibilidad de usar otros sistemas a partir de otras escalas o de otros modos de articular las alturas o los intervalos en las obras. Dicha constatación imponía forzosamente la adopción de uno de los sistemas o, por el contrario, elaborar uno propio.

Diversas experiencias me llevaron a plantearme problemas más complejos: la formación de grupos de percusión y el contacto con obras para esos medios, el contacto con obras de los compositores más destacados de la década del 50 hasta la escuela polaca, la música electrónica, las experiencias en improvisación en las cuales la articulación del discurso ponía en primer plano la organización material a través de las técnicas instrumentales extendidas.

Asimismo, el abordaje de obras instrumentales y de obras electroacústicas implicaba dos formas bien diferenciadas de articular la sintaxis compositiva. En la música instrumental se imponía un fuerte sistema en el tratamiento de las alturas e intervalos y una organización rítmica ligada más a la tradición reciente; en la electroacústica, el predominio del aspecto material por sobre el estructural, por lo tanto era necesario poner más énfasis en la instrumentación y en la orquestación.

Paralelamente, el contacto con diferentes trabajos teóricos me mostraba que la música no dependía solamente de un sistema, si bien éste garantizaba una cierta coherencia en la obra. La imposibilidad de integrar todas estas variables me llevó a una crisis que inconscientemente me orientó, casi exclusivamente, a la composición colectiva. Formé parte de un grupo de improvisación integrado por Gerardo Gandini, Rubén Barbieri y "Tito" Rauch. Más tarde, y ya instalado en el LIPM3 (1984), constituí el Grupo de Experimentación e Improvisación Musical (GEIM), integrado por los compositores Fabián Panisello, Andrés Gerszenzon, Claudio Schulkin y Gabriel Pérsico, cuya labor sostenida hasta el año 1987 resultó un campo de búsqueda por demás interesante para mí. Por último, con el compositor Francisco Kröpfl y el clarinetista y saxofonista "Tito" Rauch formamos el trío "Nueva Música", cerrando el ciclo de una experiencia muy enriquecedora; ningún compositor debería obviar hoy este tipo de actividad como tampoco el contacto con los medios electroacústicos.

Así las cosas, abandoné los medios electrónicos. Los sonidos producidos electrónicamente con la tecnología de los '70 se me antojaban muy pobres en contraste con la riqueza material de los instrumentos de percusión con sus técnicas extendidas. La riqueza de las experiencias en improvisación -cuyos resultados musicales no eran fáciles de transcribir a una partitura-, la falta de un sistema que permitiera integrar de algún modo estructuras con materiales, mi actividad como instrumentista y director de grupos de percusión y de otras formaciones de cámara, sumado a la imposibilidad de encontrar una forma satisfactoria en la composición, me llevaron a un largo silencio compositivo.

Este silencio fue roto sólo por un pedido de Gerardo Gandini, quien en esos años organizó cursos y conciertos como creo nunca antes había ocurrido en nuestro país, y como nunca más volvió a suceder. Con motivo de un concierto en homenaje a Juan Sebastián Bach al cumplirse 300 años de su nacimiento organizado por él, compuse una pequeña pieza: "Juan Sube y Baja", para flauta, clarinete en Sib, vibráfono y marimba. Partí de dos citas ya usadas muchas veces, las notas que forman su apellido, y el dúo de trompetas de "La Consagración de la Primavera" de Stravinski. Además de este recurso compositivo recurrí a cierta simplicidad en el uso de los instrumentos, ya que pretendía acercar esta obra a una estética más ecléctica, debido a la distancia, cada vez mayor, que se producía entre las composiciones más contemporáneas y el público.

En este período, muchos de los problemas compositivos que me preocupaban se fueron resolviendo. En parte debido al contacto con otras disciplinas: la plástica, la literatura, y la lectura de trabajos teóricos sobre éstas; al contacto con escritos sobre el estructuralismo, la sociología y psicología de la música; mi aproximación a la estética del arte precolombino: maya, azteca, inca. En fin, todo ello me llevó a un replanteo de la realidad circundante o local ya que, si bien consideramos a nuestra cultura como universal, creo que, dada nuestra particular historia, ésta se manifiesta en forma fragmentaria y discontinua y, en mayor o menor medida, sincrética, pues las proyecciones de las distintas etnias americanas se consideran

-por lo menos en la música- de manera poco sistemática. Desde mi punto de vista, la música no debería ser ajena a esta problemática, en tanto se le quiera dar una impronta local, una cierta pertinencia.

Preocupado por este tema, procuré estudiar la escasa documentación a la que se podía acceder. Del contacto con esta particular cosmogonía surgió la duda de cómo integrarla a un sistema compositivo; algunos aspectos, evidentemente, coincidían con mi anterior posición: la no elaboración temática, la no casuística como proyección temporal, la no utilización de sistemas seriales o de construcción interválica independiente de los materiales, etc.

Por otro lado, y ya en el campo ideológico, era manifiesta por entonces la caída de la modernidad, el surgimiento de la globalización y las diferentes ideas (en muchos casos contradictorias y superficiales) que fueran explicitadas por las nuevas ideologías promovidas por la posmodernidad. Todo ello, y el advenimiento de la democracia en nuestro país, me alentaron todavía más a la búsqueda de nuevos horizontes compositivos, si es que pretendía dar cuenta de la realidad social, por lo menos en el orden cultural.

Evidentemente, la idea de globalización iba a generar, como lo hizo, la reacción de los “localismos” puesto que, en esencia, tiende a la destrucción de las culturas locales. El problema era, entonces, cómo conciliar los avances teóricos, científicos y tecnológicos con los acervos culturales tradicionales. ¿Había que volver al folclore o a los nacionalismos de principio de siglo? En mi caso particular me resultaba evidente que debía evitar toda reminiscencia al Folk. La clave conceptual vendría a través de un artículo del arquitecto Kenneth Frampton, *Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia*, en el cual escribe: “La estrategia fundamental del regionalismo crítico consiste en reconciliar el impacto de la civilización universal con elementos derivados indirectamente de las peculiaridades de un lugar concreto”.⁴

El concepto “regionalismo crítico” fue acuñado por Alex Tzonis y Liliane Lafaviere en *La cuadrícula y la senda* (1981) Me es particularmente grato citar este artículo, puesto que en él encontré una actitud crítica y de resistencia, cualidades éstas propias del arte, y por esta idea del uso de elementos derivados indirectamente, ya que el hacerlo directamente no encajaba con mis principios compositivos.

En este punto se hacía necesario partir de un nuevo imaginario; lo instrumental me presentaba siempre la preponderancia del sistema por sobre la idea de materia. Entendía que armonía y contrapunto tienen una contrapartida en la instrumentación y orquestación y que ese problema no estaba resuelto en mis obras, a excepción del “2x4”, donde el sistema es bastante débil.

Como ya dije, la electrónica no me satisfacía; la percusión, en cambio, ofrecía una gran riqueza sonora. Gracias a las experiencias en improvisación, comprendía cada vez más las cualidades materiales de estos instrumentos y cómo se vinculaban con otros, en especial con el piano y con los demás empleados en el GEIM, así se fueron abriendo nuevos horizontes y la relación entre sonidos armónicos e inarmónicos se me presentaba como una primera opción. El detonante apareció por azar. En 1988 yo formaba parte del LIPM y el maestro Francisco Kröpfl, a su regreso de una presentación en Venecia, trajo un sampler, el “Profet 2002”, el cual permitía tomar muestras de hasta 8” de un sonido acústico. Hechas las muestras, sólo quedaba agregar a mis anteriores ideas la recuperación de una organización rítmica basada

más en la regularidad, una construcción en terrazas, un repertorio limitado de alturas, la construcción formal en bloques y el intento de una construcción temporal cíclica y la selección de materiales que aludieran, de algún modo, a cierto arcaísmo.

Así nació “La maga o el ángel de la noche”, una obra que, más allá de la alusión metafórica de su título, me permitió continuar la línea que esbozara en “2x4” “La maga...” pretendía ser la primera pieza de un tríptico pero, a la postre, solamente está vinculada con “U mare, Strombolicchio e’chidda luna”; de allí que el final resulta ser, con variantes, la introducción de esta nueva pieza. La obra presenta diez secciones, algunas vinculadas por cortas modulaciones, otras separadas sencillamente por silencios o por interpolaciones de un material análogo.

De la composición de esta pieza surgen algunas reflexiones. La primera de ellas es que, una vez sampleados, sonidos que en su origen son bastante inarmónicos permiten un ajuste en frecuencia; es decir, adquieren una cierta coloración, un énfasis de alguna zona formántica por lo que, al participar en la estructura con sonidos más o menos tónicos, se hace necesario efectuar un ajuste, si no en una determinada altura, por lo menos en la zona formántica enfatizada. Estos ajustes me permitieron dar a la obra una mayor armonicidad. Otro aspecto importante es el que resulta del transporte en altura de los sonidos, lo que me permitió llevar el sonido hasta el límite del reconocimiento de la fuente. Esta ambigüedad, este no reconocimiento, genera, no sólo un nuevo material sino también otra forma de atención en la escucha. Otro aspecto interesante fue la obtención de nuevos sonidos mediante técnicas no convencionales de ejecución, y estos sonidos carentes de connotación y de carácter primitivo, le imprimieron cierto arcaísmo, pasible de ser vinculado a otras culturas.

“La maga...” significó un segundo paso en la búsqueda de vincular estructura con materiales. La historia de la instrumentación y orquestación ha demostrado que no siempre existe esta vinculación; las estructuras corresponden a sistemas de vinculación con independencia de los materiales. Sin embargo, para mi concepción de la composición, son los materiales y su naturaleza los que requieren otra forma de estructurar.

La vinculación de esta obra con “2x4” es evidente, puesto que ambas me permitieron un reconocimiento en el ámbito compositivo local; si bien existen diferencias en el manejo del instrumental, se advierte una proyección en esta última con respecto a la anterior.

El paso siguiente fue componer “Macondo”, para dos percussionistas y piano. En ella puse varias ideas en juego. En principio la intención de ciclicidad y, si bien en primera instancia pudiera entenderse formalmente como una obra con un material recurrente a modo de estribillo, en realidad la idea formal fue tomada de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, en particular de la relación del coronel Aureliano Buendía con sus hijos: es decir, de avanzar en un sentido y volver siempre al punto de partida y tomar otro. Si se toma la primera sección como la recurrente, se puede observar que se vuelve a ella cinco veces, pero que el resto del material es siempre nuevo. En este sentido podemos decir que el primer círculo tiene 3 secciones, el segundo 6, el tercero 3 igual que el cuarto y el quinto y el sexto sólo 1 a modo de inicio, con una coda con carácter suspensivo con la intención de evitar el cierre formal y sugerir un posible nuevo círculo.

Desde el punto de vista de los planos, la idea fue vincular por analogías los diferentes materiales constitutivos en cada unidad, ya sea por integración o por subordinación según el caso.

Desde el punto de vista instrumental, la obra presenta cierta dificultad, a excepción del piano que tiene un rol secundario; en particular en el uso de sonidos que presentan un grado de analogía con los sonidos de la percusión, y en la cadencia, en la cual, además de los sonidos obligados, el pianista debe improvisar (manteniendo el carácter de la pieza) con el repertorio de alturas empleado en los demás instrumentos.

Evidentemente, el paso siguiente era vincular estos sonidos ("sampleados") con los sonidos acústicos de estos instrumentos. A la sazón contaba ya con algunos criterios de instrumentación basados en el timbre, producto en parte de las experiencias en improvisación desarrolladas en los años anteriores que me llevaron a la idea de sistematizar su empleo.

En 1994, participé en Madrid de la constitución del Consejo Iberoamericano de la Música por ser Coordinador de Proyectos Editoriales de Ricordi Americana y pude volver -después de 43 años- a Stromboli, lugar de mi nacimiento. Las motivaciones afectivas que generó el retorno, más la necesidad de vincular las problemáticas planteadas en las obras anteriores me llevaron a componer "U mare, Strombolicchio e'chidda luna...", para tres percussionistas y sonidos electrónicos. La idea fue entonces relacionar de manera orgánica la electrónica con los sonidos de la percusión.

En "La maga", los instrumentos sampleados fueron modificados hasta el límite del posible reconocimiento de la fuente. Este tratamiento generó una cierta ambigüedad y también características acústicas particulares que me obligaron -para mantener cierta analogía tímbrica- a usar de otra manera los instrumentos de percusión ampliando sus técnicas de ejecución (técnicas extendidas).

Por otra parte, mi intención era insistir en la idea de diseño: es decir, buscar las posibles configuraciones que pudieran obtenerse con este instrumental, que permitieran establecer un vínculo con los instrumentos tradicionales escalares. También experimenté con una escala de timbres que partiendo de un material llegara a otro, pasando por posibles intermedios. La idea fue reservar una sección para presentar esta problemática y, siguiendo con este criterio, vincular instrumentos de altura escalar con los no escalares, constituyendo éste, otro de los problemas a abordar, cuya solución pasó por limitar el repertorio de alturas a emplear en los instrumentos escalares y por mantener un diseño equivalente, no sólo por la cantidad, sino también teniendo en cuenta la dirección y las distancias en los otros instrumentos y conservando además una relación de analogía desde el punto de vista tímbrico, lo que permitió un mayor acercamiento entre planos. Formalmente está constituida por tres secciones, más allá de la ambigüedad formal que deviene de una sucesión de materiales diferentes.

Después de una introducción electrónica (variación del final de "La maga...") comienza la primera sección que consta de cinco partes (A, B, C, D y E) separadas por transiciones internas. Mediante una transición se entra en la segunda sección que consta de tres partes, también separadas por transiciones: la primera compuesta solo con sonidos electrónicos (las podríamos llamar por sus materiales F, G y H). Esta segunda sección presenta un tratamiento más bien contrapuntístico, en oposición al resto que responde a una construcción en terrazas más vinculada al diseño, por lo menos en las dos primeras subsecciones (A y A'). Luego, después de un pequeño solo de xilorimba, siguen otras dos subsecciones que completan la sección intermedia, caracterizada -como ya dije- por la idea de diseño con sonidos inarmónicos, secuencias tímbricas y, como consecuencia, un tratamiento más contrapuntístico.

La tercera sección presenta cinco subsecciones con subdivisiones internas que podremos caracterizar como A, B, C, D, E; para luego terminar con una transición, o por lo menos una subsección con carácter direccional hacia la coda que es solamente instrumental. Revisar las secciones.

En esta obra recurrí a un pie métrico regular, reiterativo, con la finalidad de estudiar sus límites y también para evitar el tratamiento rítmico irregular, de trabajos anteriores. Después de la experiencia en los grupos de improvisación y de haber compuesto "La maga...", "Macondo" y "U mare...", sentí la necesidad de ocuparme en forma sistemática del uso de la percusión. Decidí entonces escribir un trabajo teórico sobre los criterios de orquestación para los instrumentos de percusión, en principio sobre los no escalares. Ya existían varios textos sobre la instrumentación con estos instrumentos. En particular *Contemporary Percussion* de Reginald Smith Brindle, con quien mantuve correspondencia, por cierto muy rica, a raíz de haber incluido su obra "Auriga" en la programación del grupo Tercera Generación.

Este trabajo debía reunir algunas ideas que para mí eran absolutamente necesarias para un uso más orgánico de estos medios. Muchos de mis colegas usaban estos instrumentos para evitar el uso de un sistema de alturas, es decir, para ocuparse solamente de los problemas de la organización rítmica o, en todo caso, para plantear una textura inarmónica independiente del uso de otros instrumentos, los que coexistían sin establecer un vínculo funcional entre sonidos tónicos y no tónicos. Es ésta una combinación poco feliz, salvo en obras que, además de la percusión, incluyan sonidos de piano o electrónicos. Muchos compositores todavía no habían entendido muy bien el uso de los instrumentos de percusión, algo que sí es observable en muchas obras orquestales de fin del siglo XIX y principio del XX. No me extenderé aquí sobre esto, pero muchos de los instrumentos de percusión usados en la orquesta ya tenían roles muy precisos y funcionales. Como ya dije, el trabajo debía reunir determinados criterios que permitieran escribir obras con este nuevo orgánico, el que se sumaba a los ya clásicos: cuarteto de arcos, quinteto de maderas y quinteto-sexteto de metales. El problema no consistía en la falta de obras, sino en que las obras a las que tuve acceso -salvo excepciones- o se ocupaban de un grupo de instrumentos de un sector (la Toccata de Carlos Chávez), o bien alternaban o superponían diferentes grupos con una consideración muy primaria.

Dado que los instrumentos de percusión son muchos y muy diferentes entre sí (incluso dentro de cada sector), la primera idea fue la de vincular aquellos instrumentos que pertenecían a un determinado sector (parche, madera o metal) cuyos sonidos presentaran un grado alto de semejanza, a los que llamé grupos de primer orden (sonidos característicos de cada instrumento), pues todavía es común encontrar partituras en las que se indica solamente el instrumento a utilizar y no el lugar de excitación del instrumento, ni el medio a emplearse (tipo de baqueta) ni, eventualmente, la forma de excitación, indicaciones que son comunes para los demás instrumentos.

También establecí grupos de segundo orden: aquellos que pueden cambiar de sonoridad en función de relacionar grupos del mismo sector y que, normalmente, tienden a separarse si no se indican las variables ya enunciadas. De esta manera es posible ampliar el número de sonidos logrando a la vez una mayor vinculación entre diferentes instrumentos del mismo sector. Siguiendo este criterio, también me fue posible vincular instrumentos que, aunque pertenecientes a diferentes sectores, mediante indicaciones precisas pudieran vincularse estableciendo grados de contigüidad, lo que permitiría pasar de un sector a otro a través de un criterio de analogía.

Respecto a otras posibles agrupaciones, preferí dejar abierto un cuarto orden, dado que en él debía ocuparme de las nuevas técnicas instrumentales (técnicas extendidas), las que permiten un sinnúmero de posibilidades sonoras.

La segunda idea consistía en armar Sets (multi percusión) que reunieran una cantidad y variedad de instrumentos (criterio ya empleado en "Ionisation", de Varèse) pero tratando de cubrir la cantidad de recursos necesarios para establecer por lo menos un diálogo con el piano, y evitar así el consabido recurso de acompañamiento, típico de la música comercial. En este sentido, entendí necesario ampliar la idea de "melodía" característica propia de los sonidos tónicos (altura espectral) incorporando la idea de "diseño" o configuración posible con instrumentos que poseyeran una relativa altura espectral, lo que permitiría obtener "alturas tonales" aunque no correspondieran a la escala temperada.

También entendí necesario constituir la idea de orgánico; idea que si bien no es original (basta analizar la vinculación entre las diferentes secciones e instrumentos de la orquesta moderna y contemporánea), era totalmente necesaria para estos instrumentos. Pensemos en la posibilidad de sustituir la organización de las alturas por algún criterio tímbrico, cualidad que es tan rica en estos medios, como así también el poder establecer grados de contigüidad, sustituciones, mezclas, escalas, etc. Así fue como escribí ese pequeño opúsculo, con la intención de ampliarlo en el futuro al resto de los instrumentos de percusión escalares e incluir el piano, la celesta, el arpa y todo otro instrumento cuyos sonidos presenten la misma envolvente dinámica.

En el año 1999, por invitación de la compositora Teresa Catalán, quien organizaba los cursos del Monasterio de Veruela en Zaragoza (España), asistí a un curso junto con los compositores Samuel Adler y Manfred Trojahn. Como consecuencia de ello, la Universidad de La Rioja (España) me encargó la escritura de un módulo sobre la organización Rítmica Contemporánea. Me pareció que era necesario hacer primero un módulo sobre la rítmica clásica a fin de entender mejor los desarrollos producidos en el siglo XX; así se lo hice saber a la Universidad y aceptaron mi propuesta. Estos módulos -muy sintéticos- componen mi pequeño opúsculo sobre un tema que considero importantísimo, puesto que el ritmo forma parte de la música de todas las culturas.

Resulta curioso que siendo la música una disciplina esencialmente temporal, y siendo el ritmo el factor que organiza el tiempo, todavía no se lo enseñe de manera sistemática en los institutos de enseñanza musical. Hace ya unos cuantos años, pensé que esto sucedería con la inclusión de la materia "Rítmica Contemporánea" en algunos institutos. Lamentablemente, sólo se trataba de leer obras que presentaban valores irregulares: una suerte de solfeo de obras más actuales.

Es muy curioso ver a los alumnos de composición usar sistemas de altura muy sofisticados y rigurosos y dejar el aspecto rítmico librado a la más ingenua intuición, tanto en campos regulares como irregulares. Creo que es un tema pendiente en nuestro sistema de enseñanza. También en cierto sentido lo es para mí, especialmente en relación a la dicotomía que se presenta entre dejar que un sonido manifieste sus cualidades y la duración que se le asigne a dicho sonido; este problema se presenta particularmente en la música electrónica, salvo excepciones, ya que en estas obras no siempre se observa una organización rítmica determinada.

También habría que atender este aspecto en las unidades sintácticas más grandes, puesto que de ello depende la noción de equilibrio, una buena relación entre lo que se dice y el tiempo que se emplea en hacerlo. Los sistemas de organización deberían considerar los materiales que se van a usar y no a la inversa. Este ir de sistemas muy estructurados como tales, con independencia de las características de los materiales que se empleen, será seguramente un tema a analizar en el futuro.

A partir de los años 90 comencé una experiencia compositiva vinculada a los medios audiovisuales. En general, éstos se valen de una música vinculada a los medios comerciales, pues son muy pocos los cineastas que conocen las manifestaciones musicales más actuales. Es decir, demandan una música en la que predominan el tematismo, la tonalidad y la estética de la música espectáculo.

Desde 1984 formé parte del LIPM radicado en el Centro Cultural Recoleta, destino último de lo que fue el CICMAT. En este centro existía un sector dedicado a los medios audiovisuales y allí comencé esta actividad secundaria. Es así que a partir de ese momento elaboré bandas para diferentes vídeos, telefilmes y largometrajes. En 1989 realicé la musicalización en vivo del filme "El Gabinete del Doctor Caligari" del director Robert Wiene. Simultáneamente, comencé el desarrollo de una actividad docente relacionada con estos medios, que continúa hasta el presente, de la cual dan testimonio varios artículos y el libro *La banda sonora* publicado por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA5, en la cual dicté clases, al igual que en la Escuela de Cine del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

En 1995 compuse la música para la obra de teatro "Es necesario entender un poco" de Griselda Gambaro. Con el material no utilizado para esta pieza y otros más, compuse la "Pequeña Suite para Hué", obra en seis secciones que pretende evocar al personaje (Hué) de dicha obra: un escriba chino, quien es llevado a Francia por un religioso para traducir textos escritos en su lengua al francés, idioma que desconoce. Abandonado a su suerte, el escriba pasa por una serie de peripecias que incluyen hasta un encuentro con el Marqués de Sade.

Un año después (1996) compuse "Pliegues, Borrás de humo, Sueños", una obra electroacústica, metáfora de un rito ancestral, la obra procura evocar una ceremonia de fertilidad, de iniciación a la siembra, de invocación a la Pacha Mama. El lugar, la Puna; el tiempo, el que va desde el amanecer al anochecer de un determinado día del año. Al alba los nativos bajan de los cerros. Se reúnen para invocar la fertilidad de la "madre tierra". Los rituales se suceden; representaciones y objetos simbólicos son compartidos por la comunidad. La coca, la chicha, el aguardiente, conducen a los participantes al festejo final. La ceremonia termina y con la música, el canto y la danza; llega la noche y culmina la celebración. Anochece, todos vuelven lentamente a las montañas.

Por supuesto, más allá de la posible metáfora de su título, esta obra, al igual que otras, es siempre una elaboración formal. Schoenberg ha escrito en algún lugar "La forma hace inteligible la idea" y a mí me gusta decir: "Ergo: la idea es formal". No hay duda de que la música es una forma virtual de acción, y la forma siempre es una preocupación para el compositor ya que su despliegue es, en esencia, un despliegue temporal y, en menor grado, también espacial.

En el caso de "Pliegues..." me interesó especialmente lograr una buena articulación formal; más aún, tenía la esperanza de que entre los materiales y la forma se creara cierta ambigüe-

dad. En este sentido podríamos considerar su forma desde dos posibles lugares: por un lado una forma tripartita, constituida por una primera sección expositiva A B A, para luego entrar, después de una clara transición, en una sección de elaboración que comienza con un nuevo material C y que se prolonga hasta una sección pentatónica a los 8,29". Esta sección está constituida por seis subsecciones C A D A E A. La tercera sección comienza con una subsección pentatónica F, que continúa con tres subsecciones más, A G H a modo de reexposición, más una coda después de un único silencio notorio. Por otro lado, podría decirse que es una forma recurrente si se considera a las subsecciones lentas de la misma naturaleza; es decir: A B A / C A D A E A / F A G A H + Coda. Si se consideraran estas subsecciones desde la materialidad, seguramente el esquema formal sería otro. En fin, dependerá de la escucha. La siguiente obra (1997) fue una ópera de cámara. La compuse a raíz de un encargo del compositor Gerardo Gandini, quien era a la sazón, director del Centro de Experimentación del Teatro Colón. "Tancredi e Clorinda" es una ópera en un acto, la cual además de dos solistas, coro de mujeres (cuatro sopranos y cuatro contraltos) y un pequeño grupo instrumental, contaba con una banda electrónica y una serie de proyecciones en video, formando todo ello una suerte de ópera multimedia.

El proyecto consistía en la representación de la obra homónima de Monteverdi y de tres pequeñas óperas: una de Gabriel Valverde, otra de Pablo Ortiz y la mía. Estas tres nuevas versiones utilizaban como base el texto de Torquato Tasso "Gerusalemme Liberata" en el cual se basó Monteverdi para la composición de su obra. La invitación fue realmente seductora pues por aquel entonces yo trabajaba con diferentes textos de Antonin Artaud con un propósito semejante. Después de esa experiencia, el trabajo sobre Artaud continúa postergado. En realidad debo decir que si bien en un sentido esta experiencia fue muy gratificante y enriquecedora, en otro fue decepcionante.

El Centro de Experimentación me asignó para la puesta a la directora de escena Lizzie Waizze y yo invité a Jorge La Ferla, un videasta experimental de reconocida trayectoria; con ellos dos formamos un pequeño equipo de trabajo. Durante un año delineamos un guión, el cual, si bien partía del texto de Tasso, planteaba, no sólo otros problemas, sino también una postura estético-ideológica más actual.

En el texto de Tasso su héroe, Tancredi, se enamora de una princesa a quien ansía volver a ver. Luego de varias peripecias, ambos se encuentran y se traban en lucha, sin saber Tancredi quien era su oponente. Lo mata y, al quitarle el yelmo, descubre que él era en realidad Clorinda, su objeto deseado, la mujer de quien él se había enamorado. Hasta allí, el texto usado por Monteverdi.

En nuestro guión elaboramos un texto que se desplegaba en dos tiempos: el tiempo fantástico y el del sincronismo con el tiempo actual. Esta alternancia de tiempos (pasado y presente) debía explicitarse no sólo en la acción dramática y la caracterización de los personajes, sino también en la música.

También comprendía la inversión de los roles; ahora el rol del héroe era asignado a Clorinda, la heroína, quien en el presente asumiría el personaje de una luchadora por los derechos de la mujer, seguida por un grupo de mujeres -el coro- que en la puesta debían cubrir sus cabezas con pañuelos blancos y usar una vestimenta gris oscura uniforme; ellas entraban en escena repartiendo entre el público panfletos "revolucionarios". En este presente, Tancredi

era representado por un militar, quien era seducido por Zaida (Clorinda en el pasado), que le daba muerte en pleno acto amoroso.

La trama mostraba esta dualidad en su desarrollo. El pasado, en el que Tancredi y Clorinda, caracterizados con una vestimenta de la época explicitaban el texto de Tasso; y el presente, donde Zaida y su amante mostraban su opuesto: la reivindicación de lo femenino y la valoración de su poder. Esta dualidad estaba apoyada por imágenes, en un caso las de las Cruzadas y en el otro lo subterráneo, lo emergente. Las imágenes mostraban túneles, laberintos que socavaban las ciudades, e incluso mensajes tendenciosos de los medios de comunicación, en suma, una suerte de intertextualidad.

La música también debía establecer estas dos realidades: el pasado -referente fundamental- a través de pasajes instrumentales, en cierta manera modales, temáticos, e incluso algunas citas monteverdianas; y el presente, a través de un material electrónico y cierta percusión en vivo, a cargo de las coristas y cantantes.

Del mismo modo estaba planificada la puesta: el movimiento, el uso de los espacios, el vestuario, las luces, de modo tal que se alternaban ambos tiempos, debidamente caracterizados, formando todo ello una suerte de realismo mágico. Pero en el momento de la realización, por diferentes razones, todo se trastocó.

No quiero darle a esta obra un valor que tal vez no tenga, pero hubiera sido justo poder valorarla tal como la habíamos planeado, y no por lo que a la postre resultó.

Como ya dije, la obra iba a representarse en simultáneo con la versión de Monteverdi y con las de mis dos colegas. Un problema a resolver nada fácil por la existencia en paralelo de cuatro partituras, cuatro ensayos, cuatro puestas, etcétera.

Para sintetizar mis penurias, sólo contaré que el dinero para la elaboración de la imagen llegó una semana antes del estreno. El coro, con cuatro voces reales, fue doblado, dos por cuerda; nunca estuvo completo en los ensayos y en las funciones, el director le daba las notas a través de un instrumentista, lo que no fue una garantía de lo que seguiría. Los solistas ensayaron poco, en particular los movimientos de escena. El vestuario nada tuvo que ver con la propuesta. Los solistas no se cambiaron de ropa. El coro, en lugar de túnicas y un pañuelo blanco, vistió mamelucos y un casco de obra. No se pudo montar una pantalla acorde a las necesidades, sólo una pequeña a un costado. Las luces se armaron después del ensayo general; un cenital que debía alumbrar a los solistas, en lugar de a ellos alumbraba en otro lugar. Y, como si esto fuera poco, en el pre-ensayo general y pese a que la directora de escena le hubiera ido informando a la coordinadora paso a paso lo que se iba realizando, de buenas a primeras, ésta le pidió que cambiara la puesta. Seguramente, Pina Benedetto, de tendencia exclusivamente expresionista, no entendió que la puesta, en concordancia con el resto, estaba más cerca del realismo mágico que de cualquier otra estética. Por ello debieron hacerse cambios que desdibujaron la intención. Sólo quedó en pie, de manera más que correcta, la música y el equipo técnico (música, electrónica, vídeo, sonido), quien prestó la mayor colaboración y solvencia en su trabajo. Resumiendo: un desastre. De no haber sido porque se trataba de un compromiso con uno de mis más queridos maestros, lo más pertinente hubiera sido levantar la obra. En fin, una experiencia que me he cuidado y me cuidaré de no repetir. Dos años después, y a raíz de una invitación para viajar a Dinamarca (conjuntamente con los

compositores Gabriel Valverde, Diana Rud y Jorge Horst), realicé una suite con la parte instrumental y parte de lo escrito para los solistas y el pequeño coro; pude escuchar, en una correctísima versión (flauta, flauta en sol, clarinete, clarinete bajo, trompeta, trombón, violín, viola y violonchelo) parte de la música escrita la que, salvo el preludio y el interludio que tienen un tratamiento más contemporáneo, conservó su "aire renacentista". Estas dos pequeñas piezas, preludio e interludio, fueron posteriormente adaptadas a otro instrumental y tocadas en la ciudad de Rosario con motivo del ciclo "Completamente Contemporáneos".

Del mismo modo resolví adaptar un pequeño tango "Chau Recoleta" que, en oportunidad de la musicalización en vivo del "Gabinete del doctor Caligari", habíamos ejecutado en 1989 después de la proyección del film en el Centro Cultural Recoleta. Realicé esta adaptación para el Danish Saxophone Quartet que visitó la Argentina en el año 2000 y que lo ejecutó en esa oportunidad en las ciudades de Rosario y La Plata.

Ese mismo año (2000) el pianista y director Alejo Pérez Poillieux, director del Ensamble Siglo XXI, me pidió una obra para ser estrenada en el ciclo "Despedida del Siglo XX" en el Teatro Colón. Siempre me pareció útil tomar apuntes de ciertas ideas compositivas, aunque en ese momento no estuviese componiendo o estuviera dedicado a otras tareas. El problema de estos apuntes es que pasado un tiempo, o bien no recordaba cual era la idea que los había originado, o me parecían totalmente descartables. Del mismo modo me ha pasado con ciertas ideas que, echadas a rodar, después de escribir una discreta cantidad de compases me resultaban inoperantes y merecían ir al cesto sin más.

En esta oportunidad creí que cuatro de estos apuntes podían ser concluidos y puestos en serie; así surgió "Cuaderno de Apuntes" 4 piezas (Paisaje, Hoquetus, Polifonía y Diagonales). En cada una de ellas planteé un tratamiento particular de una serie de alturas derivada de la escala de los armónicos, escala de la cual trato de partir en las obras instrumentales, derivando de ellas diferentes procedimientos. La obra, compuesta para una Sinfonietta (instrumentos a uno, más piano y dos percusionistas), vivió en el momento del estreno las circunstancias a las que estamos acostumbrados la mayoría de los compositores locales. Dos semanas antes del estreno, Alejo Pérez me manda un e-mail desde Alemania para comunicarme que el teatro había suspendido el concierto. A la semana siguiente, me llamó por teléfono diciéndome que estaba en Buenos Aires y que el concierto se hacía. Dos días antes asistí a un ensayo general el cual, después de una hora, se realizó en la sala de ensayos del ballet, con tres instrumentistas menos y una percusión no muy acertada. Es innegable el talento de Alejo Pérez, puesto que la versión del día del estreno se ajustó bastante a mi propuesta; yo, muy agradecido. No es fácil encontrar a un intérprete capaz de "leer" en los intersticios de una partitura.

De las cuatro piezas la cuarta –Diagonales– es la que más se separa. Los saltos en la interválica la vuelven, por momentos, "varesiana", idea que me gustó dado que Varèse es un compositor que siempre me interesó mucho por sus obras y por las ideas desplegadas en ellas. Espero continuar este conjunto de piezas con otros apuntes en el futuro pues el orgánico me parece muy apropiado para estas pequeñas ideas.

Por aquella época, hacía ya varios años que la pianista Nora García me pedía que le compusiera una obra. A decir verdad, considero que el repertorio para piano es inmenso y muy rico y es un verdadero desafío escribir para él. Por lo tanto, no era fácil encontrar cómo abordar la composición de una obra para piano. Simultáneamente, la pianista Ana Foutel estaba escribiendo *El otro piano*, un texto en el que se consignan las técnicas extendidas más usuales.

Ana es muy versada en estos temas, también una improvisadora en su instrumento. El contacto con su manuscrito me dio la idea de cómo encarar la obra: compondría una obra para piano y sonidos electrónicos. La idea fue la de resignificar el material de "Pliegues, borras de humo, sueños" con el material del piano. Con la colaboración de Ana Foutel, nació "D'après Pliegues" (2002) de la cual hicimos dos versiones; la primera, de cuyas correcciones nació definitivamente la segunda, más satisfactoria. Queda pendiente pues el compromiso de una pieza para piano, para la pianista Nora García, la que espero realizar algún día.

Al igual que con otras obras, también en "D'après Pliegues" quise consignar alguna idea respecto a la forma y, en ese sentido, traté de reducir la obra a un esquema que pudiera dar cuenta de la misma. Creo que estas reducciones pueden ayudar a una mejor comprensión o por lo menos hacer evidentes algunas decisiones tomadas en el momento de su composición.

Ya en "Pliegues..." me había costado bastante tomar ciertas decisiones en el momento de reducir su forma a un esquema. En particular, porque tenía más de una lectura posible y me resultaba interesante que así fuera. En el caso de "D'après...", a decir verdad, no me fue mejor, lo que no quiere decir que la obra no presente una cantidad de secciones o subsecciones. De hecho podríamos decir que tiene dos partes, dos grandes secciones. La primera tiene tres subsecciones A B A y las podríamos considerar, con muchas dudas, una exposición; el resto del material, constituye la segunda parte de la obra. Otra idea sería la de considerar sólo la sucesión de las subsecciones, sin considerar las divisiones internas. De este modo podríamos tener algo así como 19 subsecciones o secuencias. O, por el contrario, si dividimos el todo en subsecciones posicionales o transitivas, tendríamos de las primeras unas 10 ó 12 subsecciones, según como se las considere.

Las unidades dinámicas dificultan una reducción formal sencilla debido a su duración relativa, al material, etc. De todos modos puedo aventurar el siguiente esquema: tenemos A B A y luego C D E F G H I, cuya sucesión podríamos dividir en dos partes: C D E F G / H I, o mejor C D E F/G H I. En última instancia, se trata de una buena relación entre unidad y diversidad, entre permanencia y cambio; espero que así se lea. También en esta obra utilicé muchas de las técnicas extendidas, en gran parte ya experimentadas en el GEIM6 con Claudio Schulkin; sonidos de buena vinculación con la percusión, empleados, en su mayoría, en la parte electrónica.

En aquel entonces me preocupaban dos cosas, que aún me preocupan hoy día. Por un lado la proliferación de trabajos electroacústicos que, sin juzgar sus valores estéticos, disto mucho de considerarlos como música. En este sentido sigo pensando la música como un sistema estructural sólido y coherente, capaz de dar cuenta de una organización interna, tanto en lo horizontal como en lo vertical y opino que muchas de estas producciones no cumplen con esa condición. O usamos la expresión "música" para todo o, por el contrario, debemos considerarlas como sonomontajes, poéticas sonoras, sonoart, como muchos gustan llamarlas. Por otro lado, en muchas obras instrumentales de jóvenes compositores veo una sucesión de "efectos" (técnicas extendidas) puestos uno detrás del otro, atentando contra la unidad y coherencia necesarias de una obra musical. Comprendo la necesidad de experimentar con estos materiales, todos lo habremos hecho en su momento pero ¿acaso su justificación está dada por su sola presencia?

Pareciera que para las nuevas generaciones la música ha muerto. Recuerdo los movimientos radicales de principios del siglo XX, pero también recuerdo a Bussoni quien dijo que "La música

de occidente está en pañales, es un bebé que apenas balbucea". Personalmente, creo que en la actualidad la música goza de muy buena salud y así lo demuestra la de muchos compositores, quienes siguen pensando que es un particular lenguaje y tratan de aportar, con su creatividad e inteligencia, nuevas herramientas constructivas. Llevo más de treinta y cinco años en la docencia, y ello me lleva a decir que en muchos casos hay pereza o facilismo; lamento tener que decir esto. Sin embargo, será necesario analizar una vez más aquello que somos.

Si cada uno de nosotros es la consecuencia de la relación entre el mundo impuesto y nuestro universo subjetivo, entonces nuestras obras no pueden ser más que el reflejo de nuestro yo y de nuestra cosmovisión.

En este sentido creo que se debe ser indulgente, en principio con uno mismo. Se espera que uno tenga una visión de la realidad y pueda transmitírsela a otros; o por lo menos que pueda estimularlos para comprender ese universo alternativo que son el arte y la actividad artística. En definitiva ¿cuál sería el sentido del arte si no fuera posible abandonar las líneas históricas, parciales por cierto, fragmentarias y discontinuas, para tomar otros derroteros limitados por el propio yo conformado por el parcial universo histórico en el que nos hemos configurado? He ahí un problema que todo artista debe afrontar: cómo salirse de ese yo configurado, para establecer posibles patrones capaces de crear nuevos engramas mentales y que, a su vez, éstos puedan motivar a otros a vivir una nueva experiencia sin negar el marco personal en que se han constituido y el proceso histórico que los ha estimulado.

Luigi Ferrante dice en relación a Giovanni Verga: "El hombre es las cosas que hace, los empeños que asume, la tradición que acepta y la realidad histórica de su estado que condicionan también sus sentimientos y sus pensamientos".⁷

No entiendo hoy día a los jóvenes epígonos de Lachenmann, como tampoco nunca entendí a otros epígonos que abundan entre nosotros. Como ya dije anteriormente en "El compositor hoy en América Latina": saltar; desarrollar una mirada crítica sobre la realidad musical que nos llega desde los países centrales no es apartarse de la historia, no es negar las nuevas técnicas, no es subestimar dichas producciones. Por el contrario, el ver cómo se desarrollan sus tradiciones debe estimularnos a desarrollar las nuestras que, por supuesto, tienen mucho en común, lo que no es necesario ponderar. Más bien el problema reside en marcar las diferencias, en establecer nuevos patrones. ¿Acaso hoy no es más fácil ver las diferencias que las similitudes? ¿Acaso no es verificable la diferencia entre las obras de un sinnúmero de compositores, consecuencia de su particular cultura?

A veces pienso en los posibles destinatarios de nuestras obras. No puedo menos que imaginar que han accedido a este otro universo, el de la representación simbólica, que su frecuentación del arte y particularmente de la música ha sido un estímulo para superar, por lo menos en el campo imaginario, la vacuidad de lo cotidiano fomentado por los medios de comunicación y así superar la enajenación a la que tienden a llevarnos. Pienso si lo que hoy producimos puede formar parte de la cadena de obras que han constituido esa otredad que los configura. Dejaré este tema para otra oportunidad; ahora vuelvo a mis obras.

Había escrito un solo de violonchelo para "Tancredi y Clorinda". En aquel momento, por problemas de tiempo, rehice ese fragmento de dobles cuerdas en posición cerrada en un dúo de viola y violonchelo, pero quise conservar ese solo, esa pequeña pieza. Tiempo después,

Martín Devoto me requirió esa pieza para un ciclo de instrumentos solos y decidí componer dos nuevas piezas para ese fin. Si la primera se ocupaba de las dobles cuerdas, en la segunda trabajé el portamento y una escala, que incluye cuartos de tono, en la línea melódica sobre la cuerda de La, mientras que en la cuerda contigua se ejecuta una suerte de bordón con una sordina sólo para esa cuerda. La tercera pieza la centré en el golpe de arco. De ese modo resultaron tres estudios para ese instrumento, muy de mi preferencia como también lo son el clarinete y el trombón. Martín me sugirió que les pusiera nombre; de allí “Tres Postales” (San Ignacio Miní, Ischigualasto y La Polvorilla) para aludir a tres lugares muy particulares de nuestra geografía. Debo decir que es una de las pocas obras de las que tengo tres versiones; además de la de Martín, las de Lucrecia Basaldúa y Jorge Pérez Tedesco, lo cual me confirma una vez más la importancia del intérprete.

En el año 2001 decidí componer una obra electroacústica “In Memoriam”, en homenaje a mis padres ya fallecidos. La obra, una construcción secuencial, prescinde del desarrollo causístico típico de la música europea. El material que utilicé estuvo restringido a un repertorio básico de sonidos que se combinan de diferentes maneras durante su transcurso. Formalmente, pueden considerarse 5 secciones, las cuales se desenvuelven en una concepción temporal que responde a la idea de un presente continuo.

En aquel entonces había comenzado a observar si en las obras electroacústicas las funciones suspensivas-resolutivas propias de la música tonal eran sustituidas, en particular en las estructuras no temperadas. Ya en “La Maga...”, y posteriormente en “U Mare...”, al elaborar la electrónica a partir de sonidos de la percusión había tenido en cuenta de algún modo estas funciones, o por lo menos algunos factores de separación y enlace. Observé que eran tomadas en cuenta en obras de otros compositores; así encontré en obras de Dhomont, Risset y otros, no sólo las funciones suspensivas-resolutivas, sino también otras tales como semiresolutivas, posicionales, transitivas, material que presenté un par de años después a raíz de mi concurso en la Universidad Nacional de Quilmes (Estructuras secuenciales no temperadas). Volviendo a “In Memoriam”, la idea fue la de valirme de pocos materiales, cuyas posibles combinaciones, más la posibilidad de repetición, variación, etc., sumadas a las características ya señaladas, me permitirían elaborar formalmente la obra.

La experiencia de sujetarme a tantas restricciones fue más que interesante; poco a poco me vi obligado a incorporar otros materiales, análogos a los ya existentes, para lograr más variedad discursiva y, en otros casos, a mantener una cierta identidad rítmica para no perder continuidad. Terminada la obra percibí un cierto desequilibrio, lo que me llevó a un segundo armado con el agregado de varias unidades, las que, más allá de prolongar su duración, me permitieron un mayor equilibrio, una mayor correspondencia entre lo que pretendo significar y el tiempo empleado para hacerlo; una mejor relación entre las partes y el todo. Fue una buena experiencia que en algún momento espero repetir.

La lectura de un pequeño opúsculo “El tío”, figura mítica en los socavones de Perú y Bolivia, poseedor tanto del bien como del mal, dios y diablo al mismo tiempo, me estimuló para la composición de una obra electrónica que dedicaría a mi amigo Luis Corazza, sonidista que conocí en el CICMAT en 1973 y quien se ha ocupado de las grabaciones y mezclas de casi todas mis obras. Mis hijos, cuando pequeños, por alguna razón que no recuerdo, lo llamaban afectuosamente “el tío Angora”. La obra, compuesta en el año (2006) comparte con las anteriores electrónicas un criterio formal similar, una construcción por secciones yuxtapuestas,

construidas en terrazas. Es decir, con una superposición de materiales tomados de mi banco de percusión, más algunos otros archivos, seguramente de piano. En general, estas unidades de configuración carecen de direccionalidad dado que las direccionales son usadas como estructuras moduladoras, constituyéndose de algún modo en nexos dinámicos. Como ya señalé, esta forma no es caprichosa sino que pretende ser una metáfora a distancia de las manifestaciones pictóricas y escultóricas de las culturas prehispánicas de América del Sur.

En su devenir, la obra presenta un esquema formal que podríamos resumir de la siguiente manera: una sección A con subdivisiones internas que dura hasta los 2'55". Esta sección presenta una configuración secuencial con el mismo procedimiento empleado en "In Memoriam". Es decir, un número limitado de materiales que caracterizan expresivamente la unidad y que se van combinando y ampliando a medida que la obra avanza, mientras que otros materiales aparecen de manera acumulativa, incrementando su dinámica y su densidad polifónica, constituyéndose en este caso en unidades dinámicas (B), y otros materiales que se explicitan de la manera habitual en mis otras obras electroacústicas. Resumiendo podemos decir que la resultante es una construcción formal que podría abreviarse de la siguiente manera: A B A - B A C A D E A, esta última A, una pequeña coda.

En el mismo año (2006) se dieron una serie de coincidencias a raíz de un Festival Internacional de Orquestas de Viento a realizarse ese mismo año, en la Ciudad de Córdoba. Su organizador era Vicente Moncho, colega representante local de la Sociedad de esa formación, quien en reiteradas ocasiones me había sugerido que le escribiera una obra. Además, el Festival estaba patrocinado por Yamaha, y su gerente, Roberto Moure, me invitó a mí y a Gustavo Fontana, quien dirigía la Orquesta de Vientos De la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Debo confesar que me costó mucho imaginar una obra para esa formación, dado que, por lo general, es usada para la ejecución de música "ligera" de corte más popular; y en muchos casos arreglos de obras folklóricas o de corte más emblemático como la religiosa o militar.

Bien, no sería la primera vez que abordaba ese tipo de música (he escrito música modal, tonal para el cine) sin embargo decidí avanzar un poco más, proponiéndome la alternativa de construir fragmentos contrastantes desde el punto de vista estilístico (unas más matéricas y otras mas melódico-rítmicas) los que de algún modo van avanzando a medida que se van reiterando.

Nunca asistí a un ensayo, si es que lo hubo en Bs. As. Y en Córdoba me encontré con un director invitado, quien se limitó a la lectura de algunas secciones por falta de tiempo y pedí a Gustavo que excluyera a la percusión en algunas secciones, dado que no podían respetar lo escrito en una primera y única lectura.

Así fue, la primera y única versión de la obra; de la cual puedo decir que se llama "La Cañada" en alusión a la canalización del Río I que atraviesa y divide en dos a la hermosa Ciudad de Córdoba. Espero poder escuchar la obra alguna vez, aunque más no sea para reconocer su escaso valor compositivo.

Ya en la década del '60 Umberto Eco acuñaba el término idiolecto para referirse ya no a un dialecto, sino a aquella configuración particular, aquella particular estructura propia de una obra y sólo de esa obra; es decir, no usada por el mismo compositor en obras siguientes.

Cuando se trata de obras instrumentales, desde hace tiempo intento derivar el tratamiento de las alturas de la escala de los armónicos. En el caso de "Fantasía Recurrente" (2008), para flauta y trío de arcos, el precario sistema es sostenido a partir de dos fundamentales que comparten cinco sonidos comunes. Se trata de "escalas" de cinco notas y en base a éstas se determina la sucesión de las mismas, a modo de sistema moduladorio en lo que atañe al material para la flauta, mientras que en las cuerdas, una suerte de continuo para un trío (violín, viola y violonchelo) como para un número mayor de instrumentos (podría ejecutarse también para flauta y orquesta de cuerdas agregando "contrabajos" a la octava de los chelos). A los bicordios que determinan las diferentes escalas, se le suma su correspondiente diferencial, con el que se conforman tríadas cuya posición en la obra depende del movimiento de las voces. La obra, encargada por Martín Devoto quien organizaba un ciclo de conciertos para instrumentos solos en el Centro Cultural de España en Buenos Aires, tuvo como antecedente un pedido de la flautista Juliana Moreno, una joven especializada en las técnicas extendidas de su instrumento, quien me acercó un banco de timbres, seguramente para motivarme en la composición para flauta y sonidos electrónicos. El problema fue que por aquella época me había saturado la escucha de un número significativo de trabajos de jóvenes que me provocaban sensaciones que hoy recuerdo de manera muy precisa: una sucesión de recursos sin una lógica constructiva que la justificara y una indiferenciada identidad: todas parecían compuestas por el mismo autor a destiempo. Decidí escribir una obra exenta de dichos recursos, con la esperanza de no defraudar mucho a la instrumentista; nunca hablamos del tema. En verdad, la obra es una suerte de tema con variaciones.

En el tema coexisten varios materiales y el planteo fue ver si al repetirlos trastocando su lugar originario se reconocería la repetición variada, si la característica de los materiales imponía una nueva conformación formal o sí, por lo menos, eran capaces de crear ambigüedad.

Dejo al oyente tal interrogante; hoy la obra me plantea, una vez más, la vieja disyuntiva entre materiales y estructura, entre la necesidad de una estructuración sólida que se imponga a las características materiales o lo contrario. Será cuestión de seguir ocupándome de dicha problemática.

En algún lugar leí que Picasso dijo: "Yo no busco, encuentro". Lamentablemente debo comentar mi discrepancia con tan ilustre artista. Yo en cambio busco, sin tener certeza de que algo pueda encontrar

Una vez más vuelvo al viejo problema: materiales-estructura. Materialidad-obras matéricas; nuevos recursos instrumentales por un lado, y la organización de las alturas, intervalos, sistemas derivados de matrices matemáticas, series, pitch classes, etc.; por otro lado: una elección. Veo que los compositores optan por uno u otro o, en todo caso, por una híbrides, una mezcla no muy coherente a mi entender, dado que atenta muchas veces, contra la unidad que una obra debe tener.

En todo caso es necesario considerar que en las obras netamente instrumentales partí de un sistema, a veces tonal, como en el caso de la música para la imagen (seguramente los cineastas no aceptarían otra música más actual, debido a su desconocimiento o a la imposibilidad de ser "comprendidos" por los destinatarios de sus filmes). Otras veces usé un lenguaje más accesible para la mayoría de los instrumentistas, cuyas técnicas instrumentales fueron adquiridas con la música tradicional, y también pensando en otro posible público. Este es el caso

de "La cañada", "Fantasía Recurrente", la suite de "Tancredi y Clorinda" y, en menor grado, las "Tres Postales", el "Cuaderno de Apuntes" y "Juan Sube y Baja", obras que presentan características muy diferentes a las de mis obras electroacústicas las cuales –creo- tienen más proximidad, un mayor parentesco entre sí, debido a un mejor equilibrio entre los materiales, a su organización y a una mayor libertad compositiva.

Para volver al problema, pienso en las obras mixtas. En este momento (2012) estoy componiendo con gusto una tercera obra para sonidos electrónicos y un percusionista por pedido de Ricardo Gómez, un excelente percusionista uruguayo. Las posibilidades de ambos medios son altas y, más allá de los problemas que me estoy planteando, siento esa libertad que me es totalmente necesaria para componer. Es en las obras mixtas donde creo haber alcanzado un cierto equilibrio entre estos dos factores, pues me resisto tanto a usar sistemas de alturas rígidos como a trabajar sólo la materia, sin la estructuración necesaria. En este caso, la obra presenta cuatro secciones con material electrónico, material, en parte semielaborado, usado o preparado para obras anteriormente compuestas, una suerte de "restos de un naufragio" La obra se llamará "El Quijote de dos Orillas"

En dicha obra me planteo varios problemas: a) tratar de establecer una relación equilibrada y funcional entre los instrumentos no escalares y la Marimba, que aquí es usada por sectores con un limitado número de notas en cada uno, procurando sonoridades en lo posible diferentes en cada sector, b) incluir tres solos intercalados entre cada sección electrónica. C) planteo de un uso virtuosístico del Set, y el empleo de técnicas extendidas. En fin, una obra que espero continúe las problemática de las obras mixtas anteriores.

También vuelvo a la idea de componer una obra para orquesta y coro. Hasta ahora la idea nunca me sedujo. De joven pensaba que la orquesta era una estructura monárquica del siglo XIX que respondía a las estructuras sociales del momento; por cierto esta idea no tenía nada que ver con las obras compuestas hasta la década del '50, muchas de ellas verdaderamente insuperables. También sentía poco estímulo por las versiones de las obras de colegas por parte de nuestras orquestas o, en todo caso, por los comentarios de sus autores; comentarios muchas veces lamentables, en muchos casos. Pero, lo mejor es no pensar en la supuesta ejecución; ese es otro problema.

La posibilidad de contar con muchos instrumentos es en principio seductora. Creo que puede resolver el problema de la estructura espectral-estructura tonal. Será cuestión de encontrar alguna forma de contigüidad de estructuración secuencial, de lógica que garantice la relación entre el eje vertical y el horizontal.

La cuestión es que el espectro no es el timbre, no es ese parámetro multidimensional, y sigo pensando, como pasa en otras actividades humanas, que toda construcción va a depender de los materiales que se empleen, de la necesidad de no sacrificar a los materiales por una idea que no tenga en cuenta su particular naturaleza.

En general, en la composición electrónica los sonidos difícilmente son limitados en su propia naturaleza y cuando se lo hace, por lo menos en mi caso, es previo a su uso y es para determinar con precisión las características que uno quiere que tengan, tanto en su envolvente dinámica como en la espectral. En el campo instrumental ya los instrumentos traen sus propias características, la que varía según la tesitura. Una mezcla de espectros es posible, como

también es posible su evolución melódica, pero la poca posibilidad de ensayo que tienen nuestras obras hace inútil toda indicación en ese sentido.

No obstante creo que se puede usar el mismo procedimiento: primero componer los sonidos y luego ver sus posibilidades de uso, de combinación en ambos ejes. Se podría asignar (desde luego sin desechar los ya existentes en los instrumentos de más fácil control) una combinación de espectros a partir de factores comunes y en tal caso, como creo haber mencionado ya, las duraciones dejan de ser parte del sistema para ser un atributo del sonido.

En este sentido, llevo ya tiempo trabajando en ello a partir del estímulo literario provisto por reiteradas lecturas de la *Odisea* Homérica. Su construcción no solo podría ayudarme en la articulación formal, sino también en el carácter de las diferentes y variadas unidades.

1 Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología.

2 También realice, la primera audición en la ciudad de Córdoba en 1983 y en la Ciudad de Rosario en 1994.

3 Laboratorio de Investigación y Producción Musical.

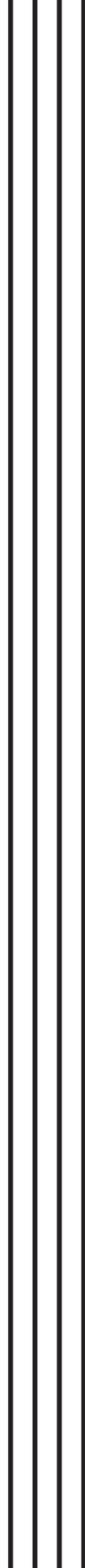
4 Fister, H.; Habremas, J.; Baudrillard, J. y otros. "La posmodernidad". Editorial Cairos. Barcelona, 1985.

5 Universidad Nacional de Buenos Aires.

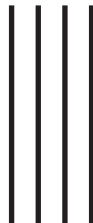
6 Grupo de Experimentación e Improvisación Musical

7 Giovanni Verga "Relatos Sicilianos". Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1980.

*Texto escrito para la publicación de este libro.



cine



La banda sonora, su unidad de sentido

(Una mirada crítica sobre algunas ideas de Schaeffer)

Cuando nos referimos a las artes óptico-cinéticas solemos privilegiar al cine, tal vez porque su industrialización hace pensar en grandes desarrollos y en grandes conquistas, lo que supone un gran avance en el campo de las ideas. No siempre es así. La producción industrial, su fin mercantilista, no acepta más que clichés, no acepta más que aquello que puede ser asimilado, entendido masivamente. A este producto, como a cualquier otro fenómeno cultural, podemos considerarlo como un hecho de comunicación, y cuando se privilegia la comunicación se lo hace en detrimento de la información. Umberto Eco dice: "la información representa la libertad de elección de que se dispone para construir un mensaje". Dicho de otro modo, a mayor comunicación, menor información, mayor redundancia, mayor pobreza. No es que queramos negar las conquistas, pero éstas siempre han sido originadas en las producciones de autor y no siempre se ha dado un "deslizamiento" de un tipo de producto a otro. Por tanto es fácil ver la puja, la constante tensión entre pensamiento banal y pensamiento original, entre estereotipos y verdaderas obras de arte.

El mensaje estético es siempre ambiguo y autoreflexivo, es siempre abierto. Es una forma diferente de conocimiento que se eleva de lo informe a lo formado para descubrir su significado mental, siempre en constante renovación. No es mi intención extenderme en estos temas, pero es necesario establecer estas diferencias con el único fin de lograr un mejor entendimiento. Establecer, en última instancia, qué es lo que se quiere comunicar y a qué tipo de información vamos a hacer referencia. Michel Chion, en su libro *La Audiovisión*, nos plantea, entre otras cosas, dos problemas: a) el contrato audiovisual, b) la ausencia de unidad de sentido de la banda sonora. Esencialmente, es este segundo tema el que intentaré abordar en este artículo.

El texto

Comenzaré explicando la función del texto dentro de la banda sonora. El texto no sólo es soporte de un significado, también es una estructura sintáctica, una formalización en el tiempo, un hecho rítmico. Tiene, con su sentido, los elementos inflexivos y expresivos de la música. Y si esto sucede en un texto coloquial, ¿qué cabría decir de un texto poético!

Octavio Paz dice:

Hay muchas maneras de decir la misma cosa en prosa; sólo hay una en poesía. No es lo mismo decir 'de desnuda que está brilla la estrella' que 'la estrella brilla porque está desnuda'. El sentido se ha degradado en la segunda versión: de afirmación se ha convertido en rastrera explicación.

Vemos, entonces, que un texto no sólo es portador de una idea, de un pensamiento, de una significación; es, además, portador de relaciones afectivas, plásticas y sonoras. También hay

que tener en cuenta que el texto debe ser dicho y debe ser oído; que es una fonación, un encadenamiento de sonidos que deberá tener sentido como tal, con independencia de su significado. Pensemos de cuántas maneras diferentes puede decirse un mismo significado. Alguna de estas maneras nos permitirá valorizar más otros aspectos: el plástico, el sonoro, el rítmico, el expresivo, etc.. El texto debe "sonar", tiene que ser concebido como una "música"; sólo así podrá producir motivaciones, asociaciones, sensaciones, imágenes de gran riqueza expresiva; sólo así podremos transformarlo en un objeto de seducción.

Cito nuevamente a Octavio Paz:

...En cada expresión verbal aparecen las tres funciones, a niveles distintos y con diversa intensidad. No hay representación que no contenga elementos indicativos y emotivos; y lo mismo debe decirse de la indicación y la emoción. Aunque se trata de elementos inseparables, la función simbólica es el fundamento de las otras dos. Sin representación no hay indicación: los sonidos de la palabra pan son signos sonoros del objeto a que aluden; sin ellos la función indicativa no podría realizarse: la indicación es simbólica. Y del mismo modo: el grito no sólo es respuesta instintiva a una situación particular sino indicación de esa situación por medio de una representación: palabra, voz.

Como conclusión digamos que el texto -que es una de las cadenas lingüísticas que conforman la banda sonora- sólo tendrá posibilidad de ser articulado con el resto del material sonoro cuando se valoricen aquellas cualidades que están más allá de su significado. Sólo entonces lo podremos pensar como secuencia sonora, como una cadena articulada de sonidos. Deberá pensarse así desde el momento en que se concibe el guión, y deberá cuidarse en el momento de la filmación, en el doblaje y en el armado de las bandas. Habremos dado un primer paso para que la voz pueda adquirir verdadera riqueza informativa sin perder su cualidad comunicativa. En este sentido, un buen ejemplo es el filme "Las Alas del Deseo" de Wim Wenders.

La música

Esta es otra de las cadenas lingüísticas que forman parte de la banda sonora. La música, tal como la entiende comúnmente la gente, suele ser otro problema (además del texto) para la unidad de la banda sonora. Ya me he ocupado en otra oportunidad ("¿Hay una música para cine, hay un cine para la música ?") tanto de su valor referencial, como de las posibles funciones que puede asumir en una secuencia narrativa, aunque carezca de valor semántico.

La música es un arte autónomo y como tal es portador de sus propias significaciones. Sus cualidades son capaces de provocar proyecciones sentimentales que dependen, eventualmente, de la cultura del oyente. La música presenta un doble aspecto: uno estético-formal, otro simbólico-inconsciente. Es este último el que provoca que las estructuras simbólicas inarticuladas de la mente profunda emerjan a la conciencia y se transformen en gestalt articuladas, haciendo que la obra artística pierda su verdadero sentido para transformarse, muchas veces, sólo en un estilo u ornamento. Esta transformación nos lleva de una forma de escuchar a otra, en la cual el placer artístico se ha transformado en otro tipo de placer: en un placer que tiene su anclaje en la repetición, en la previsibilidad, en la seguridad que proporciona lo conocido. Podríamos considerarlo como un placer primario, "infantil".

Es este aspecto, el de la gratificación inmediata, directa, el que ha llevado a estereotipar determinadas músicas, llegándose al colmo de tipificar e inventariar obras que -como en una receta de cocina- se usan en el montaje audiovisual para provocar determinado tipo de sensaciones. Lo dicho vale también para todas aquellas músicas que en apariencia son diferentes pero que en el fondo presentan analogía con otras que conocemos.

Digamos, entonces, que toda música conocida, o relativamente nueva, que presente analogías estructurales con otras conocidas, al valerse de la misma huella mnémica provocará las mismas asociaciones o imágenes mentales, por lo que será difícil integrarla orgánicamente a la factura de conjunto que una obra audiovisual requiere. Esta imposibilidad será mayor cuanto mayor sea el reconocimiento por parte del oyente del lenguaje musical empleado. Una música temática equivale a una determinada imagen figurativa, de la cual es imposible desprenderse; de allí que será necesario que la música sea esencialmente nueva para que se integre sin producir los estereotipos a los que nos tiene acostumbrados el cine comercial. Así, habremos resuelto en parte el problema. Habremos destruido la "imagen" musical conocida y con ello -de alguna manera- la asociación con la banda visual, evitando de ese modo el cliché, el estereotipo. No obstante, todavía no habremos resuelto aquellos problemas inherentes a la unidad de la banda sonora y que vincularán a la música con el resto del material sonoro.

Tarkovski , hablando de la utilización de la música en su filme "El Espejo" dice:

... En cambio, la música instrumental es un arte tan independiente, que resulta mucho más difícil de integrar en una película, convirtiéndola en un elemento orgánico de ésta. Su uso siempre es un compromiso; siempre es ilustrativa. Además, la música electrónica se puede perder en el mundo sonoro de una película, esconderse detrás de otros sonidos, parecer algo indeterminado; puede parecer la voz de la naturaleza, la articulación de ciertos sentimientos, puede asemejarse también al respirar de una persona. Lo que quiero destacar es la indeterminación. El tono sonoro debe mantenerse en una indecisión, cuando lo que se oye puede ser música o una voz o sólo el viento.

La cita es más que elocuente. Va mucho más lejos que mi enunciado anterior. No sólo no podemos pensar en la música temática, sino tampoco en aquellas músicas que usan en su construcción sonidos o giros instrumentales característicos, si lo que queremos es integrarla con el resto del material sonoro de la banda.

También a Noël Burch le preocupa este problema:

...la música serial, la más 'abierta' que existe, con su libertad rítmica sin precedentes, su utilización de todos los timbres que los músicos clásicos consideraban como vulgares ruidos, nos parece infinitamente más apta para una integración orgánica y, también, dialéctica, con los restantes elementos sonoros 'reales' así como con la imagen filmada. Allí donde la música tonal, con sus formas preestablecidas, sus fuertes polarizaciones armónicas y su gama de timbres relativamente homogénea no podía ofrecer sino una continuidad autónoma, 'al margen' de la imagen, pegada a los diálogos y a los ruidos, o bien un sincronismo del género dibujo animado, la música serial ofrece la factura más abierta posible: en sus intersticios, todos los restantes elementos sonoros pueden venir a ubicarse con una perfecta naturalidad, y pueden completar idealmente las estructuras 'irracionales' de la imagen bruta así como las estructuras más racionales, de la planificación.

Burch intuye el problema y su posible solución: una necesaria flexibilización de la música y su posible acercamiento a los otros lenguajes acústicos. Tengo la sensación (por la descripción que hace) de que al referirse a la música serial lo hace en un sentido más amplio, involucrando en ello a otros lenguajes musicales más actuales. Es oportuno decir que la música serial pertenece a una etapa en la evolución musical que corresponde a la década del cuarenta y que en estos últimos 50 años se ha caminado tanto en el sentido de la construcción musical con sonidos no tónicos (Varèse, Cage y la música concreta), que podemos aseverar que las posibilidades son ilimitadas.

Por lo tanto, si no son frecuentes estas músicas en los medios audiovisuales, no será, con certeza, por problemas propios de la disciplina musical. Cualquier músico, más o menos capacitado, está en perfectas condiciones de resolver estos problemas.

Si consideramos ahora al texto como un lenguaje sonoro, y la música la desplazamos del nivel de significación autónoma a otro nivel (es evidente que la música de cine no puede ser la misma que se usa en el concierto o en un recital) donde prevalezca el tratamiento del sonido, en lugar del tratamiento temático, podremos lograr un acercamiento entre ambas cadenas lingüísticas. La falta de correspondencia estructural entre la cadena acústica verbal y la musical es uno de los factores que hacen que la banda aparezca fragmentada, discontinua.

La analogía entre texto y música es importantísima. La funcionalidad podría ser articulada si ambas presentasen una concepción temporal análoga. En general son los textos de las canciones populares los que están “encorsetados” dentro de una métrica regular. En música no siempre esto es así, no siempre los textos son cantados y no siempre están organizados métricamente; con la misma frecuencia suelen usarse textos con ritmo libre.

Según Henri Pousseur: “cada sonido nos cuenta toda una pequeña historia”. Me gustaría agregar que son varias las historias que un sonido cuenta; pero en caso de ser una, no necesariamente es la misma para cada oyente. Pierre Schaeffer, ha desarrollado una visión muy particular sobre aquellos aspectos del sonido que interesan a nuestros fines en su *Tratado de los Objetos Musicales*, y si algo faltara en él, Michel Chion, en su excelente trabajo *La Audiovisión* se extiende profusamente no sólo sobre sus posibilidades sino también sobre su relación con la imagen. ¿Cómo explicar entonces la ignorancia que sobre estos temas existe en la mayoría de los “diseñadores” de la banda sonora y la pobreza de sus resultados? La explicación debemos buscarla, seguramente, en la falta de profesionalidad, o en que éste sea considerado un aspecto secundario. Tal vez piensen que el público va al cine solamente a ver. Para entender la magnitud del problema basta observar el poco tratamiento que se le da al tema en los diseños de las carreras de cine, de imagen y sonido o de multimedios, como hoy se los llama. De allí la poca importancia que los directores dan a este aspecto del filme: no se puede pedir lo que no se conoce.

Sería ocioso repetir aquí el contenido de los textos citados. Sin embargo, no olvidemos que muchos aspectos de la temporalización y la especialización dependen del sonido y que éste es un factor de unificación de la cadena audiovisual, un factor de puntuación, así como un factor narrativo y expresivo, entre otras tantas cosas.

La sonorización

Lo primero que se tiene en cuenta en el uso del sonido (cuando no lo único) es lo que se suele llamar la "sonorización". Esta consiste en una redundancia, en el hecho de dar cuenta auditivamente de aquello que se ve en la imagen. En consecuencia, podemos decir que su lógica constructiva dependerá de la lógica de las acciones de las cuales el sonido forma parte (vemos a alguien caminar y simultáneamente escuchamos los sonidos de esos pasos). Este remitir a una experiencia cotidiana, este poder de evocación que ciertos sonidos tienen, de algún modo los vuelve "inaudibles". Pero sabemos que los sonidos no están en la banda, que hay que ponerlos luego y que, por ejemplo, cuando se sonorizan pasos, no se lo hace grabando a alguien que camina. Digamos entonces que ningún sonido de la banda es "real", en todo caso es verosímil, es creíble. De este modo, además de cumplir con la consecuencia sonora de una causa, se podría dar al sonido otras cualidades, valorizar otros aspectos (Chion lo llama el valor agregado) con el fin de otorgar a los sonidos otros valores: informativos, expresivos, formales, etc. También sabemos que los sonidos que presenta una banda no son todos los que corresponden a la "realidad" que se nos muestra en la imagen. El diseñador usará más o menos sonidos en función de una necesidad que no será sólo la de dar cuenta de la acción que se está viendo. Un ejemplo de ello son las películas "Stalker" y "Nostalghia" de Andrei Tarkovski.

No es mi intención negar la cualidad evocativa del sonido, la cualidad causal, como la llama Chion, dado que es la que nos permite "narrar" con el sonido en ausencia de la imagen, la que nos permite dar cuenta del "fuera de campo" (sonido off). Pero ¿es necesario "paralizar" la imagen? ¿Por qué no usar una secuencia sonora que narre un acontecimiento fuera de campo mientras en el "campo" se está contando otra cosa? ¿Por qué no contar simultáneamente lo que está pasando a la derecha o a la izquierda de la imagen, lo que pasa a su alrededor? ¿Por qué usar sólo una evocación por vez? ¿Por qué limitarnos al uso "realista" o "naturalista"? ¿Por qué tanta pobreza? En este sentido coincidimos con Chion: "... si el cine y el video emplean los sonidos, es, parece, sólo por su valor figurativo, semántico o evocador, en referencia a causas reales o sugeridas, o a textos, pero pocas veces en cuanto formas y materias en sí".

Schaeffer, en su tratado, nos dice que el sonido tiene una doble reducción: "funciona" como índice (evoca) y a la vez manifiesta sus cualidades acústicas, y vincula estos dos niveles de información a dos formas de escucha diferentes: el escuchar ordinario y el escuchar reducido respectivamente. Veamos qué dice Chion al respecto:

...Pierre Schaeffer ha bautizado como escucha reducida a la escucha que afecta a las cualidades y las formas propias del sonido, independientemente de su causa y de su sentido, y que toma el sonido -verbal, instrumental, anecdótico o cualquier otro- como objeto de observación en lugar de atravesarlo buscando otra cosa a través de él...

y más adelante nos dice:

...No obstante, la escucha reducida tiene la inmensa ventaja de ampliar la escucha y de afinar el oído del realizador, del investigador y del técnico, que conocerán así el material de que se sirven y lo dominarán mejor. En efecto, el valor afectivo, emocional, físico y estético

de un sonido está ligado no sólo a la explicación causal que le superponemos, sino también a sus cualidades propias de timbre y de textura, a su vibración

Estos conceptos son de sumo interés para nuestra finalidad. Hagamos, entonces, un pequeño análisis del problema. Comencemos por decir que las cosas no son blancas o negras, que un sonido presenta siempre ambas cualidades, aunque prevalezca, en diferente grados, un aspecto sobre el otro, en general el evocativo. De todos modos, esta situación es la que genera cierta ambigüedad (aspecto ya de por sí interesante). También debemos considerar el concepto de acusmática, concepto desarrollado por Schaeffer y que Chion cita como aquella condición "...en la que se oye el sonido sin ver su causa..." y que:

...puede modificar nuestra escucha y atraer nuestra atención hacia caracteres sonoros que la visión simultánea de las causas nos enmascara, al reforzar la percepción de ciertos elementos del sonido y ocultar otros. La acusmática permite revelar realmente el sonido en todas sus dimensiones. Al mismo tiempo, Schaeffer pensaba que la situación acusmática podía alentar por sí misma a la escucha reducida, es decir, alejarse de las causas o de los efectos en beneficio de una localización consciente de las texturas, de las masas y de las velocidades sonoras.

Como vemos, este concepto consiste en el "ocultamiento" de la causa o fuente. Pero la pregunta que debemos hacernos es si conocemos o no la causa. Si la respuesta es afirmativa estaremos frente a una realidad sonora que dará cuenta del fuera de campo, por lo que la cualidad evocativa del sonido (y como consecuencia la narrativa) estará presente y de todos modos tendremos la causa. ¿Por qué debemos pensar que si se oculta la fuente su sonido no nos remite a ella?. Este fenómeno, el de la no identificación de la fuente, sólo es posible si en el oyente no ha existido antes una experiencia sensible que le permita vincular el sonido con su causa. Por lo tanto, creo que el pensar que se puede hacer una escucha reducida ocultando la fuente es un error conceptual, error que, a mi juicio, en su momento llevó a la música concreta a procesar cada vez más los sonidos "concretos" para que pudiéramos perder de vista su origen.

Como se ve, existen en este punto dos problemas. Uno, el deslizamiento que se puede producir entre la percepción de una cualidad evocativa y su "extrañamiento"; otro, diferente, es que el oyente atraviese el referente para "escuchar" sus cualidades acústicas. ¿Con qué fin el oyente haría semejante esfuerzo? Más bien diré que este aspecto (el de la cualidad acústica) se vuelve importante, no para una escucha ordinaria (la que hará un espectador), sino más bien para una escucha especializada (reducida); o, dicho de otro modo, para el diseñador. El diseñador que ignore este aspecto no es un diseñador, es un farsante; no estará estructurando una secuencia sonora, sino haciendo lo que cualquier persona con sentido común puede hacer. Resumiendo, podemos decir que un sonido siempre es portador de estos dos niveles de significación; que uno sirve para evocar y el otro para estructurar, para dar unidad de sentido a la secuencia sonora, para establecer vínculos funcionales con los otros materiales acústicos de la banda.

Los efectos especiales de sonido

Cabe entonces preguntar: ¿para qué sirve un sonido que no se evoca más que a sí mismo? Evidentemente, para todas las demás cosas en las cuales no esté involucrada la evocación, y que son tanto o más necesarias en una banda sonora. Llamo también a éstos, efectos es-

peciales de sonido aunque, en general, se suele llamar así a los sonidos u efectos sonoros cuya causa no conocemos y que sirven, por ejemplo, para “representar” sonoramente a un animal prehistórico, a un marciano, a un personaje de dibujo animado, etc. Sin embargo, en el momento en que este tipo de sonido aparezca, lo hará en simultaneidad con una imagen, y entonces el oyente experimentará una relación causa-efecto (imaginaria) que anulará inmediatamente la posibilidad de valorar el sonido por sí mismo (valor acusmático). Por lo tanto, más allá de problemas semánticos ¿por qué no pensar que un efecto especial de sonido también es un sonido que, sin tener referente, participa de una secuencia sonora narrativa? De esta manera, su inclusión sería importantísima por dos motivos: en primer lugar, por sus cualidades expresivas, pues un sonido de estas características produce un “extrañamiento”, condición ésta capaz de producir un efecto psicológico “perturbador”; en segundo lugar, por sus cualidades acústicas que serían de gran ayuda para la organización interna de la banda, pues al no tener que sujetarse a un referente visual pueden variar cuanto sea necesario.

Como se ve, si a cada uno de los lenguajes acústicos que constituyen la totalidad de una banda se lo concibe pensando en su integración, pensando en su vinculación funcional, será necesario que por lo menos alguno de sus componentes trate de acercarse al resto. La pregunta será entonces, en qué sentido deben hacerlo: ¿deben perder su capacidad narrativa, expresiva? Evidentemente no. Por todo lo que hemos dicho hasta aquí no pueden quedar dudas de que un sonido, un fragmento musical, un texto, siempre nos presentará dos niveles de significación diferentes, vinculados a dos formas diferentes de reducción. Ambos niveles estarán presentes siempre. Dicho de otro modo: más allá de que las posibles significaciones sean muy diferentes en un nivel, el otro presentará aspectos formales posibles de ser homologados.

El sonomontaje

Es también Pierre Schaeffer quien nos da los elementos conceptuales necesarios para llevar adelante esta idea. En su análisis de los diferentes lenguajes acústicos (el habla, la naturaleza, la música y los artefactos) nos muestra cómo los componentes materiales y formales de un sonido -más allá de su especificidad, de su pertenencia a su correspondiente cadena lingüística- pueden presentar -y de hecho así sucede- relaciones de semejanza, de diferencia o de analogía. Estas relaciones se establecen entre dos o más sonidos por medio de sus cualidades materiales tal como han sido caracterizadas por Schaeffer en su tipología. Estas cualidades acústicas están “detrás” de las cualidades que se manifiestan en primera instancia frente a una escucha ordinaria-causal; son propias de una escucha reducida que -como dijimos- no podemos pretender de un oyente común. Una escucha reducida no sólo es necesaria, sino imprescindible para el diseñador de sonido, el sonidista o el editor de sonido.

Son estos factores los que permiten estructurar un sonomontaje, por ser éste un sistema de organización sonora que debe su unidad de sentido a una relación par-par entre dos sonidos o dos grupos de sonidos. Es decir, es una organización sonora basada fundamentalmente en la relación de las cualidades acústicas de sus sonidos (analogías de orden estructural y formal). Las cualidades que deben ser tenidas en cuenta, siguiendo un orden jerárquico en términos de percepción, son: la cualidad tipológica, el timbre, el registro, la intensidad, etc., con independencia del nivel de evocación.

Este criterio de organización consiste en articular factores de separación-enlace entre dos sonidos o estructuras que son los que permitirán dar fluidez, unidad de sentido, organicidad, al discurso sonoro. Digamos que esta unidad no es la unidad de lo único, sino la "unidad de la diversidad", de lo múltiple. Ejemplos de lo dicho podemos encontrar en "7 visiones fugitivas", video-arte de Robert Cahen, cuyo sonido fue diseñado por Michel Chion y en algunas secuencias del filme "¡Que vivan los crotos!" de nuestra compatriota Ana Poliak cuyo sonido fue diseñado por Luis Corazza.

Como vemos, la mayor o menor continuidad entre diferentes secuencias sonoras dependerá de la mayor o menor complejidad estructural, del mayor o menor acercamiento entre las concepciones constructivas de los lenguajes empleados, de cómo se articulen los factores de separación y enlace, y, por último, de los criterios de montaje o criterios de yuxtaposición, los que, dicho sea de paso, son comunes en el montaje de la imagen y en el montaje del sonido.

Relación entre imagen y sonido

Nos quedaría por hacer algunas reflexiones respecto a la relación entre la banda visual y la sonora.

Primero: tengo la sensación de que cuando se habla de la relación entre el sonido y la imagen, generalmente no se hace referencia a la imagen sino a la narración verbal. Muchas veces, en la narración, la posible significación musical está directamente vinculada a lo que se dice en el texto, y no siempre a lo que la imagen dice como tal. Y no me refiero a la inflexión, a las acciones que acompañan dicha expresión, sino a la imagen misma: la composición del cuadro, el tipo de toma, el movimiento de cámaras, el tratamiento del color, etc.

Segundo: aunque los elementos sonoros establezcan una relación más fuerte con los elementos narrativos contenidos en la imagen (relaciones verticales), no por ello deben carecer de un cierto sentido de unidad (en lo horizontal). Podrá establecerse una relación de otro orden, como consecuencia de una mejor estructuración de la banda sonora. Esta estructura estará detrás, oculta, enmascarada, y de ella dependerá, en buena medida, la cohesión del todo. Esta cohesión se lograría más fácilmente si la música estuviese construida con materiales producidos o derivados del texto, o derivados de la sonorización. No hay ningún inconveniente para que los sonidos -o alguna de sus cualidades- que constituyen el ambiente o los efectos especiales, pasen a formar parte de la música.

Otra idea sería ver si alguno de estos planos o estratos, al cambiar por alguna necesidad estética o formal, impone un cambio en los otros niveles, con independencia de si se sigue un criterio de integración o de distanciamiento, de confluencia o de independencia estructural en la sincronía.

También se supone que la banda de la imagen es una banda homogénea en relación a la banda sonora, que es una banda heterogénea y por lo tanto falta de unidad. La banda visual nos parece homogénea cuando se usa el mismo código visual. Sin embargo, películas como "El Espejo", de A. Tarkovski o "La Tempestad" de P. Greenaway nos hacen dudar. La utilización de "trucas", la sobreimpresión, los fundidos, el viraje de color (por ejemplo al sepia), el contraste entre el color y el blanco y negro, el uso de negativos; la inclusión de carteles, de secuencias de animación, de material de archivo; la inclusión de un plano dentro de otro,

etc., transforman la narración visual en una narración tanto o más heterogénea que la sonora. Este también es otro factor que ayuda a establecer un mejor contrato audiovisual.

En consecuencia ¿debemos seguir considerándolas realmente dos bandas? ¿No sería más oportuno plantear la relación funcional entre los diferentes niveles de información con independencia de si éstos son decodificados por la vista o el por el oído? ¿No sería el momento de dar al sonido el espacio necesario para poner en evidencia su poder narrativo, expresivo y estructural en los lenguajes audiovisuales?

Creo que el video experimental, artístico, puede ser el lugar donde el sonido encuentre sus mejores posibilidades. Sea como fuere, el sonido todavía no ha dicho todo lo que tiene que decir, todavía sigue esperando su oportunidad.

1 Pierre Schaeffer, padre de la música concreta fallecido en 1995, a cuya memoria dedico este escrito.

2 Eco, Umberto. *La Estructura Ausente*, Ed. Lumen, Barcelona, 1978.

3 Chion, Michael *La Audiovisión*, Ed. Paidós, Barcelona, 1993.

4 Paz, Octavio. *El Arco y la Lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.

5 *Op. Cit.*

6 *LULÚ* No 4 , revista de teorías y técnicas musicales. Buenos Aires, noviembre de 1992.

7 Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*, Ed. Rialp, Madrid, 1991.

8 Burch, Noël. *Praxis del cine*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1985.

9 Pousseur, Henri. *Música, semántica, sociedad*, Ed. Alianza, Madrid, 1984

10 Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*, Ed. Du Seuil, París, 1966.

11 *Op. Cit.*

12 *Op. Cit.*

13 *Op. Cit.*

14 *Op. Cit.*

- 1983, noviembre - Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Artes del Espectáculo. III Jornadas "El cine y las artes audiovisuales: enfoques analíticos y transdisciplinarios". "La banda sonora, su unidad de sentido".

- 2004 - Revista de Cine. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

¿Hay una música para cine, hay un cine para la música? —————

Aunque parezca obvio, es imprescindible partir de la idea de que el cine es un medio audiovisual, esto es, que involucra la imagen y el sonido. También es necesario considerar que los diferentes “tipos” de cine se valen más o menos del sonido.

El cine, que fue originariamente pensado como un “discurso” de imágenes cinéticas, tuvo la necesidad de ir incorporando (en la medida en que la técnica se lo fue permitiendo) al sonido en sus diferentes aspectos.

Esta incorporación puede ser estudiada desde dos ángulos: desde los diferentes géneros – comedia musical, dibujos animados, documentales, etc.- o desde la evolución que se opera en el interior de cada uno de ellos.

Dice Jean Mitry:

... Por no ser el cine solamente un arte nuevo, sino un arte que descansa en parte en todas las otras artes, es imposible en nuestra opinión pretender establecer una estética del film sin reconocer, en aquellas artes que lo precedieron, efectos o manifestaciones de los principios en los cuales se funda, una cosa aclara la otra.

Preguntémonos ahora qué es una banda sonora, qué le puede aportar ésta al cine. En su aspecto más elemental: la fonación del habla, el soporte acústico del texto, ya sea éste directo o doblado, que ha exigido un desarrollo técnico, basado primero en la necesidad (obvia) del sincronismo entre sonido y movimiento y luego en la necesidad, cada vez mayor, de considerar la calidad acústica como tal y en relación con el ambiente en que se supone fue generado. Este mínimo criterio es el que deberá tenerse en cuenta para el sonido ambiente, sea directo o no. Este debe ser realista y por supuesto coincidir en los movimientos o las acciones de las cuales forma parte. Aquí el concepto “realista” debe ser entendido con reservas, puesto que al doblar los sonidos (lo que sucede con más frecuencia de lo que se supone, dada la “pobreza” de la toma directa) no se emplean los mismos medios; es decir, el sonido del caminar de una persona en el césped se graba, por ejemplo, a partir de acciones realizadas con las manos sobre viruta de manera contenida en una caja. En rigor, más que “realista” deberíamos usar la palabra verosímil. Es decir: los sonidos deben ser creíbles.

Como se ve, la conducta que se sigue se base en una supuesta fidelidad con la imagen. Tanto en el caso de la palabra como de los sonidos que producen las personas o los objetos en movimiento, no se trata, en principio, de otra cosa que de la consecuencia acústica de la imagen; conjunción que tiene sentido por la experiencia cotidiana. Si este primer nivel, el más elemental, ya no es real, nos caben dos preguntas: ¿es posible, conservando el sincronismo, resaltar las demás cualidades del sonido en aras de una mayor expresión para provocar un desplazamiento de lo denotativo a lo connotativo? (dado que, de todos modos, aquellos no son reales) y luego, y en correspondencia con la idea de espacio off, ¿no podemos pensar en un tiempo off, donde, al no existir la necesidad del sincronismo, no sólo podríamos cambiar las cualidades materiales

del sonido sino también las temporales? Es más, en el espacio off puede suceder, acústicamente hablando, cualquier cosa, siempre que sea “verosímil”, y este concepto adquiere en este caso un nuevo significado, en particular cuando se lo sugiere no sólo desde la imagen. Está claro que siempre (aunque no se lo sugiera) hay un espacio off, más allá de los límites de la imagen, y por lo tanto no tiene sentido limitar el texto y el sonido sólo a los acontecimientos que “se ven”. De aquí a los efectos acústicos especiales sólo hay un paso.

El cine de los últimos años nos ha acostumbrado a un nuevo uso del sonido. El cine donde el sonido se limita al mero efecto auditivo de una acción no sólo resulta “pobre”, sino que esta pobreza conspira en su contra. Es que el cine, que por supuesto es una ficción, aunque pueda ser representativo, como todo arte representativo necesita de la experiencia del espectador, de la referencia a una determinada realidad, de los ajustes propios del arte visual (para no hablar del sonoro), de aquellos aspectos que tienen que ver con las condiciones mismas de la percepción (tamaño de la pantalla, distancia del observador, et.). También hay que considerar los aspectos que tienen que ver con la virtualidad de cada arte, con sus reglas de concreción, que no sólo permiten la alteración de la referencia a la realidad, sino que hacen por demás necesario dicho desplazamiento. Más allá de que el cine narrativo pueda aludir a una realidad, su propia realidad es una ficción, una virtualidad, y como tal tiene sus propias reglas, su particular forma de significación, donde los elementos que intervienen contribuyen a su conformación en la medida en que puedan apartarse, que puedan perder lo denotativo que los caracteriza para adquirir una nueva significación; ésta, ahora, por su relación el resto, más abierta, más próxima a la connotación metafórica.

Bien, hablemos ahora un poco de las decisiones acústicas. Si el cine se vale de las estructuras sonoras, sean musicales o no, será porque éstas son capaces de suministrar cierta información y a su vez porque se pretende establecer un vínculo entre esta información y la información visual o narrativa. Pero ¿cómo establecer una relación funcional entre tres “cosas” cuando no sabemos en qué consiste una de ellas?

Operativamente, se suele separar el sonido en cuatro planos o estratos (los que podrán tener en su aspecto constructivo varias bandas): el habla, el ambiente, los efectos especiales y la música. Este criterio, que es práctico, no responde a la realidad perceptiva, donde el entrecruzamiento que se puede operar entre dichos planos (incluyendo en cierto sentido también el habla) borra los límites de los mismos, creando otros que dependen del azar o de la voluntad estructural según el caso. Una análoga reflexión cabría si nos planteáramos –y éste no es el momento– cuestiones de tipo estético respecto del tratamiento de la banda sonora, de su unidad estilística, de un criterio global en su tratamiento.

El problema general de las estructuras sonoras y de su vinculación con las imágenes, con los fenómenos cinéticos o con los argumentales, debemos estudiarlo teniendo en cuenta tres aspectos básicos:

- a. La semánticidad del mensaje acústico no verbal (incluyendo el nivel de la onomatopeya). Esto es, qué información es capaz de suministrar un sonido o una estructura sonora elemental.
- b. La música (y aquí englobamos una cantidad muy diferenciada de productos) en su doble aspecto: el estructural, derivado de su organización interna, y el de su

referencia, esto es, de la información extra-estructural que es capaz de “transportar” o de generar.

- c. La relación que se pueda establecer entre el sonido o una determinada estructura musical, sus contenidos intrínsecos y extrínsecos con una secuencia cinematográfica y en esta expresión incluimos la imagen y su evolución, la forma temporal de la misma y la situación argumental (narrativa) que soporta o genera.

Henri Pousseur dice: “... los sonidos nos aportan una imagen de las cosas, una información sobre algunas de sus propiedades...”. Cada sonido nos cuenta una pequeña historia. Para este autor este mensaje puede considerarse desde dos lugares diferentes, según tenga o no intención de comunicar. Es decir, por un lado sonidos que no son producidos con la intención de comunicar y sin embargo, más allá de esta no voluntad, nos suministran una determinada información. Dentro de dicho grupo podemos encontrar:

- Los fenómenos azar o estadísticos, como son por caso la lluvia, el viento, el sonido que produce una ola al chocar contra las rocas, etcétera.
- Aquellos sonidos que ponen de manifiesto un fenómeno mecánico, esto es, la ley de gravedad, el peso, la energía implícita, como podría ser la caída de un cuerpo, etcétera.
- Y por último, aquellos sonidos que además de involucrar fenómenos atmosféricos incluyan artefactos. Por ejemplo, el golpear de una puerta debido al movimiento generado por el viento, etcétera.

Por otro lado, tenemos los mensajes acústicos que sí tienen la intención de comunicar, como dice Pousseur: “... puesto que el emisor lanza una llamada y desea ser oído...”. Dentro de este grupo se encuentran los mensajes acústicos verbales, los no verbales y, entre ambos, el de las onomatopeyas.

También Pierre Schaeffer nos propone diferentes cadenas de lenguaje. Para él las cadenas son cuatro: la naturaleza, donde no solo involucra a la lluvia o los truenos, sino que también incluye los sonidos que producen los animales; el habla, con todas sus variables; la música y, por último, los sonidos de los artefactos, cuyo fin no es precisamente el de producir sonidos.

Como se ve, estos dos enfoques –por cierto diferentes– son más que suficientes para plantearnos, por un lado, la oposición naturaleza-artefacto, y por otro –y esto está ligado a lo que Schaeffer llama el “escuchar ordinario” o el “escuchar reducido” –a dos aspectos del sonido o, mejor, a las dos áreas de información: la que deviene de considerar al sonido como un índice, esto es, capaz de evocar (y nos referimos a la captación de un fenómeno, donde lo sonoro es parte del todo) o la que deviene de considerar al sonido como estímulo acústico, es decir, donde en ausencia (o enmascaramiento) de lo evocativo, se privilegian las cualidades acústicas. Y es este mayor o menor compromiso con estas cualidades lo que, sumado a un mayor o menor compromiso con las organizaciones a que se ve sometido, nos permite encarar, ahora sí, el hecho de que los lenguajes sonoros intencionales (excluyendo los verbales y onomatopéyicos), más allá de lo que puedan evocar, se pueden caracterizar del siguiente modo:

La ambientación sonora, cuya lógica discursiva está dada por la lógica de las acciones de las cuales el sonido forma parte. En todo caso las alternativas que se presenten deberán estar dentro de lo verosímil.

El sonomontaje, que si bien no reniega de lo evocativo, en su interior se debe establecer una relación de contigüidad, se analogía, de oposición entre dos sonidos o dos estructuras. La lógica no se funda sólo en aquella cualidad evocativa, sino más bien en una relación acústica o estructural, es decir, en una relación par-par, por lo menos en el mantenimiento de un parámetro común entre dos sonidos, que no necesariamente debe ser conservado en el par siguiente. Su mayor riqueza consiste en la ambigüedad que se puede generar por medio de estos dos posibles niveles de significación.

Con la música, el problema es un poco diferente, si analizamos la forma en que su discurso se articula. Además de la ausencia de la cualidad evocativa, podemos constatar lo siguiente: por un lado, el hecho de que el músico está obligado a ejercer un "control" desde el principio hasta el fin sobre todos los parámetros que se involucren y, además, a establecer una red relacional, es decir, un control sobre las relaciones, los "cruzamientos" entre dichos parámetros. Este doble sistema, en principio, es condición necesaria para caracterizar este lenguaje. Sin embargo estas condiciones no son suficientes para caracterizar a la mayoría de las obras de arte y esto representa un problema que podemos encarar de dos maneras: o establecemos una gradación dentro de la categoría anterior –la música- o creamos una nueva.

Digamos entonces, para no dilatar, que ya sea que hablemos de jerarquías dentro de un mismo sistema o que pensemos en la creación de una nueva categoría, siempre nos llevará a separar a la música del arte musical (artesanía y arte) dado que este último término, además de permitirnos establecer una diferencia sustancial entre sus concepciones materiales y estructurales, nos va a permitir establecer también una diferencia sustancial entre las conductas que una y otra puedan involucrar.

Está claro que la música –más allá de que los sonidos no denotan- denota como cultura y su comunicación se hace más eficaz cuando sus estructuras no sólo son simples, sino también cuando mantienen cierto carácter iterativo, como sucede, por ejemplo, con la música comercial. Esta simplicidad estructural es determinante del bajo índice informativo. Debemos recordar que información se opone a mensaje.

El mensaje es más eficaz como comunicación, cuanto menor es la información que suministra; recordemos que: "... información significa, en cualquier caso, la medida de una libertad de elección dentro de un sistema de probabilidades determinado".

Digamos, entonces, que el arte musical no se basa sólo en principios más o menos compartidos, sino más bien que una de sus características es la constante puesta en crisis de sus principios para instaurar otros que sean capaces de crear nuevos símbolos. No olvidemos que la historia de la música, tal como la consideramos hoy, es la historia de las innovaciones, de los músicos que han innovado, que han hecho aportes, hayan sido conscientes o no de ello. Esta distinción no sólo es necesaria para explicar las obras, sino también, como ya dijimos, para entender las conductas que éstas puedan involucrar. Los rasgos que caracterizan al arte musical son: uso original de un parámetro existente, incorporación de nuevos parámetros en su sintaxis y, por último, el establecimiento de una nueva red, de un nuevo sistema relacional.

Lo importante a nuestros fines es entender el mayor o menor compromiso de estos lenguajes con el material. Podemos considerar este mayor o menor compromiso también como una graduación entre lo evocativo y lo acústico, como un menor o un mayor compromiso con las

estructuras, variables éstas que nos permiten, en última instancia, desplazarnos gradualmente de un arte de representación a un arte de signos, de un mensaje con poca información a otro de mayor información, donde información significa libertad de elección de que se dispone, no ya para construir un mensaje, sino para estimular la imaginación.

Por supuesto, estos aspectos son por demás útiles al cine. La clave será no ignorar la mayor o menor información que caracteriza a estos lenguajes; información que podemos considerar dentro de un marco más general. Pensemos que tanto los sonidos como las estructuras sonoras nos suministran información a dos niveles. El sonido pone de manifiesto sus cualidades evocativas (funciona como un índice) o pone de manifiesto sus cualidades acústicas. Una estructura sonora o musical también puede ser reducida desde dos lugares diferentes, a una la llamamos reducción analítica y a la otra reducción metafórica.

Ahora nos interesa analizar estos lenguajes acústicos no verbales desde este doble lugar. Digamos que, en cuanto a reducción analítica se refiere, en mayor o menor medida estas estructuras se comunican a sí mismas, comunican cómo han sido organizadas, cómo se articula su sintaxis, etc. Este aspecto, el sintáctico-formal (por oposición al simbólico inconsciente) es fundamental a nuestros fines, puesto que tanto el cine como cualquiera de estos diferentes lenguajes, tienen en el tiempo su dimensión fundamental, y no nos referimos a una analogía entre tiempos cronométricos o psicológicos, sino a tiempos virtuales, los que son propios de estas disciplinas. No debe sorprendernos que Mitry dedique un capítulo de su libro al ritmo musical y al ritmo prosódico. Del mismo modo podríamos aludir a los aspectos formales de una y otra disciplina. Esto, que es fundamental, merece ser tratado de manera más profunda. De momento, y antes de dejar este tema, diremos con Gisèle Brelet: "En el ritmo surge en su pureza la esencia misma de toda estructura: forma total cerrada sobre sí misma, cuyas partes tienen sentido por el todo que las comprende..." y más adelante, "... arte del tiempo, la música sólo encuentra su estructura definitiva, en la actualidad del tiempo vivido...". Umberto Eco nos sirve como ejemplo, pues, paradójicamente, él hace en su novela *El nombre de la rosa* lo que muchos directores de cine deberían hacer:

De allí las extensas investigaciones arquitectónicas con fotos y planos de la enciclopedia de la arquitectura, para determinar la planta de la abadía, las distancias, hasta la cantidad de peldaños que hay en una escalera caracol. En cierta ocasión, Marco Ferreri me dijo que mis diálogos son cinematográficos porque duran el tiempo justo. No podía ser de otro modo, porque, cuando dos de mis personajes hablaban mientras iban del refectorio al claustro yo escribía mirando el plano y cuando llegaban dejaban de hablar.

Ocupémonos ahora del otro aspecto, del que depende más de los aspectos extrínsecos, de aquellas "cosas" que sin ser las estructuras vienen por añadidura con ellas o, en todo caso, son capaces de generarlas en el espectador, es decir, el considerar la música (y por extensión los otros lenguajes) como un referente. En este sentido digamos:

- Que una música puede marcar cierta continuidad, cierta unidad de sentido. Todo discurso musical, por ser explicitado en un tiempo, "enmarca" ese tiempo en una unidad temporal. Mientras la música no cambie su campo rítmico ni su campo armónico, todos los elementos extramusicales que participen de ese tiempo tenderán a formar parte de esa unidad de sentido. Determinada música hace evidentes las características de la permanencia.

- Que una música, por su variedad, puede marcar el carácter de diversidad, de oposición, de dinámica, etc.; es decir, provocar una tendencia a lo múltiple, al cambio. En este sentido, esta característica se opone a la anterior.
- Que toda música es siempre un exponente de una forma particular de movimiento, ayuda a la formación de la idea de espacio interior, de traslación de un lugar a otro. En este sentido, es siempre un exponente de la idea de velocidad. Este fenómeno es muy importante puesto que está ligado a los fenómenos temporales y rítmicos.
- Toda música marca una conducta psíquica o es exponente de un determinado estado emotivo. A ello contribuyen ciertos rasgos como, por ejemplo, la repetición o no repetición, la alternancia, la recurrencia, la direccionalidad, la incrementación rítmica, el cromatismo, etcétera.
- Cierta música puede remitir a factores sobrenaturales o a la formación de nuevas imágenes en la medida en que no tenga referentes mediatos para el oyente. Este rasgo es más aplicable a cierta música nueva o a la música donde, por ejemplo, no se reconozcan las fuentes.
- Que la mayoría de las músicas remiten a factores extramusicales, ya sea por el texto, ya sea por el título, ya sea por el género, conocimiento del autor, época, etcétera.
- Que sus diferentes formas de manifestación ayudan a captar diferentes niveles sociales o diferentes grupos, los que por lo general tienen determinadas preferencias musicales.
- Toda música es capaz de marcar el carácter de una sociedad, su evolución histórica, particularidad social de un determinado momento, etc. Esto está en general determinado por el tipo de instrumentos que se usan, la manera en que están organizadas sus estructuras, el particular uso que se haga de los elementos constructivos, etcétera.
- Que cierta música, por su correspondencia estructural, permite marcar similitudes entre diferentes sociedades. Es fácilmente asimilable por grupos culturales muy diferentes.
- Toda música alude a una historia y a una geografía por medio de sus rasgos característicos, e particular aquellos que tienen su origen en el folklore.

Esta enumeración podría ampliarse simplemente prestando atención a lo que la música misma es capaz de sugerirnos. Tengamos en cuenta, también, la cultura del espectador y aquellos aspectos que devienen de lo denotativo, lo connotativo, lo estructural y lo contextual, que son determinantes para la información.

Estos rasgos, por supuesto, tampoco aparecen de manera aislada. Cada música o cada espectador podrá privilegiar uno u otro. Lo mismo cabe para lo que podemos llamar las funciones, en este caso las relaciones que se puedan establecer entre la música y el cine. Podríamos separarlas en dos grandes grupos: las funciones formales y las funciones expresivas. Como ya dijimos, tampoco aparecerán de manera aislada, sino que la intención del director o del compositor podrá privilegiar una sobre la otra. Enumeremos las más relevantes:

Función formal, la música puede participar de la sintaxis general de un film, estableciendo relaciones formales, anticipando o reiterando elementos formales, alterando el "tiempo" del

discurso general. También puede cumplir funciones de unidad y de continuidad, etc. Estas funciones, en general, deben estar previstas desde el guión, lo que no siempre sucede. En general, la música aparece después del armado de la doble banda, momento en el cual ya poco puede hacerse.

Función sustitutiva, por esta función la música puede reemplazar una situación argumental o parte de la misma, en particular si ya se ha establecido un vínculo, una relación entre la música y un personaje, una función actoral, etcétera.

Función enmarcative, la música crea un determinado sentido del movimiento, un determinado sentido emotivo, una particular captación del mundo (ello se debe a lo que llamamos su proyección sentimental), sin duplicar o aludir a lo visible o a lo narrado en ese momento.

Función conmutativa o transformativa, la música en general permite pasar de una "situación" teatral, argumental o narrativa a otra, sin necesidad de que exista transformación manifiesta entre éstas. En música es posible pasar de una "caracterización" a otra y hacerlo de manera rápida y eficaz.

Función de enlace, la música puede llenar un silencio o enlazar dos situaciones diferentes, sean éstas cambios de situación, de secuencia, acto o parte, etc., sin necesidad de que estos cambios se manifiesten en la música misma.

Función de complementariedad, la música puede crear una situación expresiva complementaria o independiente de lo planteado a través de lo argumental o visual.

Función antitética, la música puede equilibrar una percepción psíquica por su carácter "sublimador", en relación a lo argumental o teatral, o crear situaciones grotescas o contradictorias con las mismas.

Función asociativa, la música activa los esquemas o conductas asociativas por medio de lo que podemos llamar su carácter descriptivo o ilustrativo.

Función tensional, un fragmento musical puede reforzar, generar o "paralizar" (diluir) la tensión de una secuencia. También puede amortiguar o subrayar el carácter de la misma.

Función introductoria, la música, cuando aparece antes que la imagen, puede establecer el estilo, el carácter, etc. de un film o predisponer al espectador para...

Función delimitativa, se establece el "espacio de la narración", o también delimita una determinada situación, enmarcando a ésta, encerrándola dentro de dos fragmentos musicales, los que por lo general son iguales o análogos.

Función de fondo, ya sea éste un fondo de "ambientación" o "musical", acompaña a una secuencia donde el silencio puede perturbar. Para que cumpla con esta función es necesario que tenga un bajo nivel de información.

Lo que acabamos de enunciar se refiere a aspectos generales, algunos de los cuales habían sido enunciados en el ya histórico trabajo de Adorno-Eisler cuyos contenidos sin embargo estaban referidos a la concepción musical de la época, o en todo caso a la concepción de la música para el cine. A estos podríamos agregar otros, ya no referidos al aspecto estructural ni al metafórico sino más bien a lo expresivo, al "cómo". Nos referimos a la elección de los

timbres, del registro, del tipo de tratamiento, del carácter, de la densidad polifónica, etc., los que seguramente están más ligados a la imagen en sí, a sus cualidades, aspecto este que, por supuesto, también es digno de tenerse en cuenta.

Volvamos, ahora, a nuestro problema central, el que nos parece debe primar en toda concepción estética de la banda sonora. Nos habíamos planteado, al principio de esta nota, la posibilidad de una mayor expresión en el tratamiento del sonido, la posibilidad de provocar un desplazamiento de lo denotativo para adquirir una nueva significación, más próxima a la connotación metafórica, la posibilidad de plantear una nueva idea de lo verosímil, ahora no necesariamente ligada a la imagen, o a la idea de la realidad evocada. Recordemos por ejemplo que el valor de una naturaleza muerta de Cézanne no reside en la evocación de la frutera, la copa, el cuchillo, etc., lo que se considera el tema, sino más bien en los valores plásticos, los elementos técnicos de la composición, su concepción de los mismos. La abstracción, inevitablemente, hace más evidentes estos elementos, al despojar a la plástica de nuestro siglo de la "excusa" que los "enmascaraba" para privilegiarlos.

En el cine el problema es análogo, y aunque éste conserve la anécdota, el argumento, nunca deja de ser una ficción, y como dice Noël Burch:

...Porque el cine está hecho en primer lugar de imágenes y sonidos; las ideas vienen (quizá) luego, al menos en lo que llamamos el 'cine de ficción'. Porque, como veremos en el próximo capítulo, existe desde hace algunos años un cine de no-ficción que parte de un juego de ideas abstractas...

Como se ve, estas actuales concepciones del cine necesitan también de nuevas concepciones en lo referente al arte musical y al tratamiento que se hace del sonido en otras manifestaciones estéticas ligadas al sonomontaje o a la ambientación. Las actuales concepciones del arte musical que parten del sonido (por oposición a los ya viejos resabios estructuralistas) permiten, dada la ausencia de aquellos aspectos que hacen a la vieja música (la melodía, la armonía tonal, el tematismo, el ritmo métrico, et.), establecer vínculos funcionales con el sonomontaje y el ambiente, de modo tal que sus barreras, sus límites, desaparezcan para formar un todo tan solidario como funcional.

Es en este marco donde debemos indagar, cuando pensamos el cine como una forma de arte. Noël Burch, en su libro ya citado, dedica a este tema un capítulo: "Del uso estructural del sonido", pero no es menos importante el resto de un libro donde, con independencia de lo que se hable, abundan referencias a la música por demás elocuentes, pese a las limitaciones propias de un cineasta hablando de música, dicho trabajo es un imprescindible punto de referencia, un excelente punto de partida.

Como se ve, para sus actuales concepciones, para su actual problemática, si el cine pretende significar, es decir, ir de la representación al signo, adquirir el carácter de lenguaje, tendrá que incluir forzosamente a la música como parte de sí mismo, de su sintaxis. Este mayor compromiso de lo sonoro con lo organizativo permitirá una mayor ambigüedad, una mayor multiplicidad de lecturas, una mayor posibilidad metafórica, una mayor provocación imaginativa, un desplazamiento desde una mayor comunicación a una mayor información. En este proceso no sólo se obtendrá una mejor función estructural entre imagen y sonido, sino también una imagen resignificada por lo contextual, es decir, por lo que significa el espacio off o, dicho de

otro modo –puesto que éste depende de la banda sonora, de su concepción temporal-, del tiempo off. Desde este lugar, la vieja oposición entre música diegética y extradiegética (dié-ge-sis=narración) se vuelve irrelevante; la oposición entre instancia representada y expresada no tiene sentido, salvo que pensemos que la música es la partitura, la orquesta u otra cosa. Christian Metz no parece muy inclinado a considerar la banda sonora como parte de una posible semiología del cine. Sin negar su aporte en el intento de establecer lo que él llama “las grandes figuras fundamentales de la semiología del cine: montaje, movimientos de cámara, graduación de planos fundidos y fundidos encadenados, secuencias y otras unidades de gran sintagma”, nos inclinamos –puesto que la realidad del cine se impone- a compartir el siguiente enunciado de Jean Mitry:

Pero este sentido no depende solamente de las imágenes. El film no es mudo, el diálogo, el comentario, los ruidos, son otras tantas denotaciones conjuntas. Y, en seguida, se advierte que la asociación audiovisual determina las relaciones –contrapuntísticas y otras- que pueden estar cargadas de sentido. Son otras tantas connotaciones posibles. Solamente en el nivel del plano el conjunto de los signos visuales, sonoros, verbales, constituye ya tal complejo de significaciones que de cada uno de ellos se podría decir que es un significante sintagmático global (para utilizar provisoriamente un término lingüístico), o también una célula significante.

Publicada en Revista *LULÚ* – N° 4 – Noviembre 1992.

La música y el cine

De la lectura de varios trabajos teóricos que se ocupan de la música en el cine: *Música e imagen*, UNSL/TUPM; *Música y medios de comunicación*, M. Valls y J. Padrol; *Música y Cine*, M. Chion; *Seminario de guión y audiovisión*, M. Chion; *La audiovisión*, M. Chion; *La música en el cine*, M. Chion; *El cine y la música clásica*, F. Pereira y S. Pineau; *Imágenes y Música*, J. Mitry; *Historia y teoría de la música en el cine*, C. Colón Perales, F., Infante del Rosal, M. Lombardo Ortega; *El cine y la música*, Adorno, T. Eisler; *La ambientación musical*, Beltran Moner, R.; se desprende una clara intencionalidad de hacerla aparecer como una música especial, como un género particular, como una forma de articulación discursiva capaz de “dar cuenta” integrándose a algún aspecto del relato narrativo-visual.

Sin embargo basta ver una discreta cantidad de filmes (ver filmografía) seleccionados al azar para darse cuenta de que tal pretensión es infundada, ya que nos encontraremos con músicas pertenecientes a géneros, estilos, épocas y técnicas compositivas, muy diferentes. Dicha elección dependerá, en todo caso, de las necesidades del film, de su presupuesto o de ambas cosas a la vez. En última instancia, si se analiza el problema, el único factor específico que cabría considerar –más allá del necesario conocimiento del lenguaje cinematográfico– es el así llamado “minutaje”: la duración del fragmento musical deberá ajustarse a una duración cuya extensión estará determinada por el criterio que se adopte en una determinada escena con respecto a la necesidad de su musicalización. La unidad de sentido del fragmento musical estará condicionada por una duración impuesta desde el exterior, duración que en la composición musical deviene de su propio desenvolvimiento, de su necesidad interior. También me parece relevante destacar que en los textos consultados se confunde aquello que es inherente a la música (desde su especificidad) con lo que es propio de la reducción metafórica que involucra al oyente-espectador.

Dichos trabajos están impregnados de expresiones que denotan cierta superficialidad cuando no un verdadero desconocimiento de la música y su posible proyección sentimental. Es así que leemos expresiones tales como: naturalista, descriptiva, diegética y extradiegética, incidental, irónica; música como un sustrato ambiental de la imagen, como presencia o ausencia de direccionalidad, emotiva, etc., cumpliendo roles tales como: definir, acentuar o equilibrar estados anímicos o sentimientos; ambientar las épocas o lugares en que transcurre la acción; acompañar imágenes o secuencias haciéndolas más claras o accesibles; sustituir diálogos innecesarios; activar y dinamizar el ritmo o hacerlo más lento; definir o describir personajes o estados de ánimo; aportar información al espectador; producir una atmósfera determinada; enfatizar una emoción; poner de manifiesto e intensificar los más íntimos pensamientos de los personajes. Como vemos se confunden características de la música, criterios compositivos, referentes, funciones, etc.

Todo ello, sumado a la poca experiencia sensible, a la poca formación musical de los realizadores, hacen imposible en nuestro medio una fluida comunicación entre los directores, montajistas, productores, con el área de la sonomusicalización –área que en general está subvaluada– lo cual establece un verdadero contraste, salvo excepciones, entre nuestro cine y el cine europeo o norteamericano. Y este no es un problema de género o estilo ni de concepción estética.

Como ya hemos dicho en otra oportunidad, la música es un lenguaje auto referente, es decir, que se dice a sí mismo. Significado y significante se homologan, son la misma cosa. Por lo tanto, la música comunica sus propias estructuras o, en todo caso, podríamos decir con Gisele Brelet:

...la música, aun en sus formas más puramente musicales, es expresión, expresión de la duración vivida de la conciencia...", "...el devenir musical, como el devenir real de la conciencia, reposa sobre ciertas analogías, analogías en la sucesión, que permitirían a ésta construirse a sí misma...", "...en la obra musical el tiempo no es vivido más que a través de la forma, la forma no es real si no le responde en el creador una experiencia temporal, experiencia en la que toma conciencia de las leyes que expresan a la vez la inteligibilidad y la realidad de todo devenir vivido...

Como se puede observar, si la música es expresión de la vivida duración de la conciencia y ésta se manifiesta a través de la forma, entonces es su forma la que, a través de sus componentes –sean estos materiales o temporales– se transforma en una metáfora capaz de estimular, de producir imágenes mentales en el auditor que se vinculan con su conciencia, con su vivida temporalidad. Por lo tanto, podríamos ya decir que las formas temporales son, en primera instancia, aquellas que se deberían considerar cuando de música se trate; y no sólo aquello que es objeto de la conciencia, podríamos agregar que dicho estímulo también actúa sobre el inconciente haciendo emerger de éste a la conciencia, imágenes mentales que son un reflejo psíquico del mundo; manifestaciones de la vida psíquica: sensaciones, percepciones, representaciones, etc.

Por lo tanto diremos que la música “no dice nada” (más allá de decirse a sí misma) y que somos nosotros los que “decimos” que la música dice, tanto en el sentido individual como en el social.

Dice Susanne Langer: “...cualquier obra de arte, es una forma perceptible que expresa la naturaleza del sentimiento humano, es decir, los ritmos y conexiones, las crisis y rupturas, la complejidad y la riqueza de lo que a veces es llamada ‘vida interior’ del ser humano...”

Será necesario que tanto el compositor como el director de cine no sólo piensen en aquellas motivaciones que la música les produce a ellos, también deberán tener una intuición de cuáles motivaciones pueden producir en sus espectadores, qué dicen los demás que la música dice, qué motivaciones produce en el otro (ser individual y social) que comparte determinada cultura, sea ésta musical o cinematográfica.

...La creación musical tiene una contrapartida que es la teoría de la audición musical (para diferenciarla de la audición real). Si la música es realmente tiempo que se ha hecho audible, lo que el oyente debería escuchar sería esto justamente: un movimiento virtual, un movimiento que sólo para el oído existe....

Debemos considerar a la música como una forma virtual de acción, un movimiento no real que se expresa a través de las líneas de sus texturas, forma simbólica totalmente congruente con la forma dinámica de nuestra vida sensorial y emocional, verdaderas proyecciones de la vida sentida.

Si la música es la expresión de la duración vivida de la conciencia (duración que se manifiesta a través del movimiento virtual, es decir, del movimiento que sólo tiene existencia para el

oído y cuyas manifestaciones son un correlato directo de las manifestaciones dinámicas de la conciencia) podremos decir que el aspecto más relevante a tener en cuenta para su empleo en el cine es el que corresponde al ritmo y no sólo en el sentido de su articulación temporal, sino también en el sentido de la articulación material, es decir, el de la "temporalización del espacio" o, si se prefiere, el de la "espacialización del tiempo". Tiempo que es propio de la música, que se expresa sólo a través de ella y cuyas motivaciones actúan sobre nuestra psiquis de manera específica.

Desde ya que estos dos factores (el de la articulación de su forma y el de la manifestación rítmica) si bien se expresan en íntima relación, se interactúan y son los más pregnantes para la musicalización. No son los únicos, también deberíamos considerar la curva melódica, la forma de su articulación, su dinámica, los factores de acentuación armónica, el tipo de textura, el movimiento de las voces, las variaciones del tempo etc.

Como se ve, lo que llamamos música, a través de sus múltiples manifestaciones constituye un complejo haz de información, y su decodificación (en sentido metafórico), más allá del propósito del compositor, depende del auditor (del decodificador). Y es esta reacción emotiva, producto del estímulo que la música es capaz de producir, el que se constituye en metáfora, símbolo de la experiencia vivida de la conciencia.

...La comprensión de una cosa a través de otra parece constituir un proceso hondamente intuitivo en el cerebro humano; es tan natural que a menudo nos resulta difícil distinguir la forma simbólica expresiva de lo que transmite. El símbolo parece ser la cosa misma o contenerla o ser contenido por ésta...

Como se ve, por ser la música un lenguaje autoreferente, y más allá de la "proyección sentimental" que genere en el auditor, no puede más que decirse a sí misma, y todo lo que se diga de la música no son más que proyecciones de la posible experiencia individual, exteriorizaciones de una impresión particular de escaso valor general.

Si la música es un arte polisémico -como desde luego lo es- su "lectura" nunca podrá ser unívoca, y por ende no podrá ser usada para producir una determinada proyección "...La música instrumental es un arte tan independiente, que resulta mucho más difícil de integrar en una película, convirtiéndola en un elemento orgánico de ésta, su uso siempre es un compromiso..."

Llegado a este punto ¿podríamos asegurar que tal música produce tal efecto en el oyente? O si se quiere -para no incurrir en un ingenuo recetario- ¿podríamos decir que tal música, por sus características, por aquello que le es inmanente, puede asumir determinada función en tal o cual secuencia fílmica? ¿Puede la música resignificar el sentido de una secuencia?

Bien, comencemos por decir que una música no resignifica una imagen. Lo que en realidad sucede es que el espectador recibe diferentes estímulos independientes, los que son decodificados -en función de su especificidad- por canales diferentes: el texto (con su significado, su significante, su inflexión, etc.), los movimientos de los actores, las imágenes, encuadres y movimientos de cámara, la iluminación, etc. Los sonidos (con su cualidad de indicio y su cualidad acústica) sean estos en cuadro o fuera de cuadro, y la música, la que aporta su particular proyección sentimental. Todos estos estímulos diferentes, pertenecientes a lenguajes diferentes que son percibidos simultáneamente por el espectador y que terminan por configurar

una unidad polisémica particular, metáfora de la experiencia vivida de su conciencia.

De allí la reserva de Tarkovski en el uso de la música instrumental, reserva que se funda en el conocimiento de que la música es portadora de sus propias significaciones y que éstas no siempre se corresponden con el resto de la información. Para él se adaptaba más al lenguaje cinematográfico la música electroacústica. Al referirse a su filme "El espejo" dice que

...la música electroacústica, que en mi opinión encuentra muchísimas aplicaciones en cine. Queríamos que sonara como un eco lejano; como lamentos y sonidos extraterrestres expresando un sucedáneo de la realidad y a la vez estados anímicos concretos, con sonidos que reprodujeran con mucha exactitud el sonido de la vida interior.

Es evidente que Tarkovski era consciente de que la música tiene sus propias "significaciones" para el auditor y que las mismas no se prestan a una integración con el lenguaje fílmico, en este sentido, si se analiza su filmografía se observa un menor uso de la música instrumental con una especial particularidad: reduce los demás lenguajes a su mínima expresión (El espejo, Nostalgia, El sacrificio).

En síntesis, podemos decir –dado que Tarkovski no ignoraba el habitual uso de la música en el cine– que para sus creaciones fílmicas él consideraba necesario construir una música que no actuara sobre las huellas mnémicas, engramas mentales del espectador, que fuera capaz, en ausencia de las mismas, de producir nuevas imágenes mentales capaces de integrarse de manera más orgánica al lenguaje fílmico.

Aquí cabe otra pregunta: ¿hay un solo "lenguaje fílmico" y si hay un solo lenguaje ¿cuál es la diferencia entre géneros?

El problema que plantea el uso de la música es análogo en todos los casos, inclusive en el cine construido con imágenes abstractas. J. Mitry, da cuenta de este tipo particular de cine y de la búsqueda de la mayor empatía entre imagen y música, pero la realidad fue demostrando la falacia de esta pretensión.

....Ciertamente, las imágenes musicales y visuales no son, en efecto, medibles con la ayuda de elementos 'representativos'. Si se habla de correspondencias y de proporciones auténticas y profundas entre la música y la imagen, esto sólo puede ser hecho con respecto a las relaciones entre los movimientos fundamentales de la música y la imagen, sólo puede referirse a los elementos de composición y escritura. No podemos hablar más que de lo que es efectivamente medible, es decir, del movimiento que está en la base a la vez de la estructura de la pieza musical dada y de la representación visual dada. La comprensión de las leyes de estructura, del método y del ritmo, subyacentes a su estabilización y a su desarrollo recíproco, nos da el único terreno firme para establecer una unidad entre ellos.

Esta cita confirma lo antedicho: los factores destacables son el ritmo y la organización formal, mientras que los demás factores dependen del imaginario del espectador, de su cultura musical y fílmica.

Sin embargo, nos queda todavía un interrogante sin responder: ¿la música puede asumir determinada función en tal o cual secuencia fílmica?

En un anterior trabajo hemos hecho referencia a las funciones que la música puede asumir en los lenguajes audiovisuales. Dichas funciones dependen de la información que la música es capaz de suministrar y tendría tres vertientes: lo que la música dice, es decir, la comunicación de sus estructuras, su forma, su organización rítmica, la organización material, su sistema, sus timbres, su particular configuración, etc.; la información extramusical que deviene del título, su autor, su texto (si lo tiene), su estilo, su género, etc.; lo que decimos que la música dice, su proyección metafórica. Este último aspecto está vinculado a la cultura musical de los auditores y no sólo depende del conocimiento del lenguaje, de ciertas formas cadenciales propias de determinado período, sino también de todo lo escrito o dicho sobre ésta.

A la información que da cuenta de ciertas características de la música la hemos llamado “referente”. Porque la música, además de decirse a sí misma, suele referirse a otras “cosas” que forman parte del imaginario individual o colectivo y que nos permite usar dicha información en sentido narrativo cinematográfico. También podemos decir que las funciones que la música puede cumplir responden a dos criterios: uno objetivo, es decir formal y otro metafórico cuyas significaciones dependen de la proyección sentimental individual y que son –frente a un mismo estímulo– diferentes en cada individuo.

Debemos señalar que dichas “denotaciones” en realidad constituyen “clichés” que responden a un código implícito, fruto de su reiterada permanencia en el cine comercial.

En realidad, creemos que cuando Tarkovski se refiere a la música instrumental alude, más bien, a la música clásico-romántica, es decir, a la música tonal cuyo sistema se ha proyectado a toda la música comercial del último siglo y que de alguna manera está instalada en el imaginario colectivo. Muy diferente pueden resultar las múltiples estéticas desarrolladas en el siglo XX, las que –más allá de las connotaciones instrumentales que puedan contener– han producido nuevas “imágenes” como fruto de nuevos sistemas de organización, las cuales, al faltar los habituales referentes, proponen al auditor nuevas proyecciones sentimentales. Este tipo de música se usa en el cine aunque en forma muy limitada y vinculada a filmes de ciencia ficción o en trillers psicológicos en los cuales cumple un rol importante. Por lo demás, cabe esperar de parte de los realizadores un mayor acercamiento a los factores constructivos musicales para poder extraer de ellos nuevas “connotaciones”, las que, sumadas a un mayor conocimiento de las manifestaciones sonoro-musicales del último siglo, les permitan articular nuevas formas expresivas fuera de los clichés a que nos tiene acostumbrados el cine comercial.

La construcción del tiempo en las artes temporales

El tiempo físico o cronométrico

Podemos considerar, desde el punto de vista temporal, tres dimensiones diferentes: el tiempo físico o cronométrico, el tiempo vivencial o psicológico y el tiempo virtual, dimensión esta última en la cual se inscriben las artes temporales. Respecto del tiempo cronométrico, Ilya Prigogine se pregunta si el tiempo existía antes del universo o si se creó con él, incógnita ésta que la ciencia todavía no ha podido dilucidar. Al respecto, Stephen Hawking nos dice: "En la teoría clásica de la gravedad, basada en el espacio-tiempo real, hay solamente dos maneras en que puede comportarse el universo: o ha existido durante un tiempo infinito, o tuvo un principio en una singularidad dentro de un tiempo finito en el pasado".

Creemos que, a los fines prácticos, es necesario separar la idea de existencia de la idea de la conciencia; esta última es propia del hombre común y está vinculada a la idea de movimiento y de la mensurabilidad de la duración. Según Aristóteles, tiempo es el número del movimiento, tiempo y movimiento existen en una indivisible simultaneidad. Más cercano en la historia, San Agustín nos dice: el tiempo es, si no movimiento, por lo menos algo dentro de él; es el número del movimiento, por ende un acontecimiento.

En este sentido, la conciencia del fluir del tiempo está ligada a un acontecimiento, tanto en el sentido de su aparición como de su duración, y su mensurabilidad ha respondido a diferentes patrones vinculados al desarrollo de la ciencia. Es así como las culturas llamadas primitivas también tenían un particular sistema para medirlo. Nos dice Lyotard:

Las etnoculturas fueron durante mucho tiempo los dispositivos de puesta en memoria de la información, gracias a los cuales los pueblos estaban en condiciones de organizar su espacio y su tiempo. Eran, en especial, la manera en que multiplicidades de tiempo (de veces) podrían agruparse y conservarse en una memoria única (B. Stiegler).

Memoria que, desde los narradores y pasando por la galaxia Gutenberg, ha llegado a Internet.

En el Siglo XX, los viejos conceptos de constancia, irreversibilidad, uniformidad y periodicidad del tiempo, que rigieron durante muchos siglos la vida del hombre, han sido relativizados. Aparecen nuevas ideas como la de la relatividad de Einstein (el "tiempo ilusión"), "el tiempo degradación" de la entropía (2° Ley de la termodinámica), una concepción topológica del tiempo y nuevas concepciones que surgen de la física cuántica a través del principio de incertidumbre. Todas estas nuevas ideas proponen un universo en el que el tiempo no es ni ilusión ni disipación sino creación (o, como prefieren llamarlo los científicos, tiempo Imaginario, que no es el real, como lo es el tiempo que los seres humanos pueden experimentar). Esta última concepción, de alguna manera, tiene su punto de contacto con Bergson, quien plantea que "el tiempo es una serie irreversible en la cual cada punto representa una nueva creación, algo único que no se repite.

En nuestra escala humana, cada punto es un ictus temporal que establece el inicio para la medida de una duración cuyo número dependerá del ictus final. Es así como la toma de conciencia del transcurrir del tiempo siempre estará afectada a un acontecimiento y desde este punto de vista la existencia de cada ser humano constituye una duración (delimitada por un ictus inicial y un ictus final).

Resumiendo, digamos que en el Siglo XX no sólo se ha relativizado la concepción del tiempo físico sino que además:

Las leyes de la ciencia no distinguen entre las direcciones hacia delante y hacia atrás del tiempo. Sin embargo, hay al menos tres flechas del tiempo que sí distinguen el pasado del futuro. Son: la flecha termodinámica, la dirección del tiempo en la cual el desorden aumenta; la flecha psicológica, la dirección del tiempo según lo cual recordamos el pasado y no el futuro; y la flecha cosmológica, la dirección del tiempo en la cual el universo se expande en lugar de contraerse.

Podemos decir que la toma de conciencia del tiempo, al estar afectada a un acontecimiento, se verá relativizada por la percepción y la significación que cada ser tenga de él. No debemos olvidar que al considerar los procesos y factores que intervienen en la construcción de la idea del tiempo deberemos tener en cuenta su indisoluble vinculación con el espacio, por lo que todo acontecimiento deberíamos considerarlo témporo-espacial. Es por ello que Robert Wallis considera al tiempo la cuarta dimensión de la mente, postulado que ya Einstein había enunciado. Lo antedicho pertenece a las nuevas concepciones del tiempo físico, y por el momento obviaremos estos problemas y pasaremos a considerar otra dimensión.

El tiempo vivencial o psicológico

Podemos considerar al tiempo psicológico como la relativización de la experiencia temporal de la duración de un determinado acontecimiento condicionado por las funciones psíquicas, es decir, por las actividades mentales, objeto de la conciencia.

En este sentido, consideramos a los estados de la conciencia desde dos puntos de vista: a) el intelectual, representativo y cognitivo, b) el afectivo. Es así que las sensaciones, con sus cualidades propias, son utilizadas por el conocimiento y tienen un valor afectivo. Es imposible que una percepción no tome en el pensamiento humano una significación particular. (No consideraremos aquí, el problema de los umbrales en la experiencia perceptiva). Dentro de este punto de vista, los placeres estéticos (que resultan de la significación de los objetos sensibles, de su valor simbólico o expresivo y del juego de sentimientos que provocan) involucran no sólo la percepción, es decir, a la reacción de conjunto del organismo ante un complejo de excitaciones simultáneas y sucesivas, sino también a la reacción de una personalidad que tiene sus recuerdos, sus hábitos, su orientación intelectual y afectiva, tanto momentánea como duradera.

Del mismo modo, son condicionantes de la percepción las emociones: la cólera, la alegría, la tristeza, la ira, el miedo, la inquietud, la sorpresa, la vergüenza, la decepción; episodios sobresalientes de la mente afectiva que se presentan en situaciones subjetivamente importantes ya que entran en actividad tendencias que se caracterizan por perturbaciones tanto psicológicas como fisiológicas.

También podríamos mencionar otros condicionantes de la actividad humana que inciden en la relativización del tiempo físico, tales como la tensión, la memoria, el interés, la voluntad, las inclinaciones, el conocimiento, la cultura, etc. Todo ello condiciona la experiencia que uno tiene del tiempo vivido, lo que sumado a una estrategia comunicacional y simbólica de la obra artística, determinan, a través de su movimiento y su organización, la experiencia temporal de las duraciones y la variabilidad del tiempo psicológico, en relación con las duraciones del tiempo cronométrico. Y si, como sabemos la experiencia psicológica es de carácter totalizador, también sabemos cómo relativiza la realidad. Basta con mirar una calle a distancia, para ver que los cordones de las veredas tienden a juntarse, cuando sabemos que son paralelos y que la percepción vuelve a relativizarse cuando se representan en una pintura hecha en un plano.

Como vemos, el tiempo de las artes -en mayor o menor medida- se presenta de manera “metafórica” en relación a la experiencia del tiempo vivido, considerando el doble nivel, el de la realidad y la imagen que tenemos de ella, es decir, el de su percepción. En la experiencia artística, las funciones mentales de la emoción pueden acrecentar la actividad mental, pudiendo despertar la capacidad inventiva y el ingenio. Bajo su influencia, se piensa más rápido, se tienen más ideas u otras más nuevas, más energía en la acción y por lo tanto, una particular captación del tiempo, tanto para el creador como su posible receptor. Antes de avanzar sobre la dimensión virtual, es necesario considerar que la asimilación del movimiento de un acontecimiento presenta en su devenir una organización, un orden, y que dicho orden, al decir de Platón, es el ritmo, puesto que para él “ritmo es aquello que se ve, ritmo es el orden del movimiento en el tiempo”.

Nosotros lo hemos definido de la siguiente manera:

El ritmo es aquel fenómeno que la conciencia reconoce como una formalización a través de la materia, cuyos contenidos específicos dependen de un orden particular del movimiento en un devenir de un ‘tiempo’. Cada instante de ese proceso es un acto único e irreversible y su imagen se hace presente por operaciones de organización y asociaciones que se establecen a través de la memoria.

El ritmo no sólo nos permite observar una organización interna, también del ritmo depende la organización formal de una obra, y nuestra percepción de su tiempo virtual.

Por otro lado, debemos considerar que durante el transcurso de las artes temporales, más allá de otras teorías (la percepción del instante), el perceptor tendrá que “ensanchar” el presente actualizando el pasado (lo cual depende de la memoria) y que luego, en función de la relación que pueda establecer entre pasado y presente, actualizará el futuro. Y es esta expectativa, que depende de las estrategias compositivas, la que nos induce a seguir el acontecimiento en un juego de gratificaciones o frustraciones, también determinantes de la relativización del tiempo cronométrico, cuya aprehensión depende en gran medida de la memoria. Recordemos aquí los tipos clásicos: instantánea, transitiva y permanente, como alguna consideración más reciente:

Así pues, sin pretensiones de exhaustividad, distingo tres clases de efectos memoria de la inscripción tecnológica en general: de apertura, de barrido y de pasaje, que coinciden respectivamente, grosso modo, con esas tres clases muy diferentes de síntesis del tiempo ligadas a la inscripción que son el hábito, la rememoración y la anamnesis.

El tiempo virtual

Dice Susane Langer:

Todo cuanto sólo existe para la percepción y no desempeña un papel corriente, pasivo, en la naturaleza, según ocurre con los objetos comunes, constituye una entidad virtual. No es algo irreal; a donde les confronta a ustedes, ustedes realmente la perciben, no la sueñan ni imaginan percibirla. La imagen en un espejo es una imagen virtual.

Podemos decir, por lo tanto, que si una obra de arte es un objeto virtual -dado que no pertenece al mundo real ni al mundo de las ideas- entonces su espacio-tiempo también lo es. Y este tiempo virtual, del cual nos vamos a ocupar, se construye con los principios compositivos de cada disciplina. Humberto Eco dice que toda narración tiene dos niveles: el de la fábula y el de la trama, es decir, aquello que se cuenta y cómo se lo cuenta. Cada uno de estos niveles adquirirá mayor o menor importancia según se trate de una u otra manifestación artística, llegando, en algunos casos, como es el de la música, a homologarse, es decir a ser una sola cosa.

Ahora bien, si estos dos niveles tienen lectores diferentes: “el lector en fábula” y “el lector estético”, está claro que uno y otro pueden ser la misma persona, dado que también ha sido una sola persona la que ha construido la obra considerando ambos niveles.

También podríamos decir que el arte tiene un aspecto estético formal y otro simbólico inconsciente y que es en la persona donde ambos se encuentran. Es así entonces que, superado el nivel de la fábula (lo que se le cuenta al perceptor), éste podrá acceder al nivel de la trama, es decir, observar los criterios constructivos que cada autor pone en juego al componer su obra. Y es en este nivel donde la construcción del tiempo virtual tiene su lugar, puesto que es aquí donde los procesos rítmico-formales o secuenciales tienen su verdadera explicitación.

Pero volvamos atrás y digamos, una vez más, que el tiempo virtual se construye y que sus posibilidades como estrategia compositiva forman parte de las variables estructurales a considerar en toda composición, y cuya concepción temporal (virtual) será relativizada por el perceptor como consecuencia de la intervención de sus posibles funciones psicológicas (tiempo vivencial), y que, en última instancia, tendrá una duración cronométrica determinada.

Humberto Eco en *Seis paseos por los bosques narrativos* en el análisis que realiza de la trama de “Sylvie” de Gérard de Nerval nos muestra cómo el autor elabora para la obra no sólo un sistema de momentos (ictus temporales) y duraciones en un tiempo cronométrico (histórico) sino también cómo se vale de una estrategia de indeterminación, de incertidumbre (quizás para hacernos perder el sentido del tiempo) que, al constituirse en la estructura temporal de la obra, es determinante de su valor estético formal y un posible modelo de la construcción del tiempo virtual.

Del mismo modo, nos dice Italo Calvino en: *Seis propuestas para el próximo milenio* refiriéndose al cuento de Borges *El jardín de los senderos que se bifurcan*:

(...) Por ejemplo, su vertiginoso ensayo sobre el tiempo (...) se presenta como un cuento de espionaje, que incluye un cuento lógico-metafísico, que incluye a su vez la descripción de una interminable novela china, todo concentrado en una docena de páginas. Las hipótesis que Borges enuncia en este cuento, cada una contenida (y casi oculta) en pocas líneas son:

una idea de tiempo puntual, casi un absoluto presente subjetivo (...) después una idea de tiempo determinado por la voluntad, en la que el futuro se presenta irrevocable como el pasado; y por fin la idea central del cuento: un tiempo múltiple y ramificado en el que todo presente se bifurca en dos futuros, de manera que forman 'una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos.

Para referirnos al cine, diremos que la estructura temporal de un film puede ir desde una correspondencia total entre tiempo virtual y tiempo cronométrico (filmar en tiempo real) hasta el detenimiento o supresión de toda duración en la dimensión virtual sugerida por el film para dar lugar, por ejemplo, a la explicitación de un sueño (que es atemporal). Tal es el caso de la película "Mujer Fatal" de Brian de Palma (2002) en la cual la acción continúa desarrollándose a partir de determinada circunstancia (el reloj marca las 15:33 hs) por más de una hora haciendo creer al espectador que lo que sucede es la continuidad lógica de la acción cuando en realidad es un sueño del personaje; éste, al volver al mismo momento temporal (el reloj marca la misma hora), produce un giro en la trama determinando un resultado diferente en la fábula.

Podemos decir todavía que el modelo de estructura característico del cine comercial de ficción ha sufrido un cierto número de variables, cuando no su abandono, para dar lugar a otras estructuras formales cuyo sustento se encuentra en el manejo del tiempo virtual que, de algún modo, se asemeja a las diferentes formas de organización temporal de la música, como ser las suite, la variación, el rondó u otras formas abiertas más actuales.

Tomemos por caso "El día de la marmota" (Hechizo del tiempo), (1993) de Harold Ramis cuya estructura temporal podríamos considerar cercana a un tema con variaciones, es decir, a una sucesión de repeticiones variadas. En este caso, el personaje del locutor que se levanta el primer día a las 6 en punto de la mañana para transmitir el acto del "día de la marmota", no puede luego abandonar el lugar porque una tormenta se lo impide y comienza a vivir la repetición de ese día. Las repeticiones nunca son iguales y aunque en el tiempo real las repeticiones son más de veinte, ciertas acciones muestran una dimensión mayor del tiempo virtual por lo que se supone que hubo muchas más que las que se muestran. Algunas están vinculadas a otras anteriores (analepsis), en algunas de ellas se vive la repetición dentro de la repetición y en otras se establecen anticipaciones (prolepsis). En síntesis, la trama presenta una estructura temporal a varios niveles de una fábula que en el fondo es muy sencilla.

Estos dos ejemplos bastan para comprender que diferentes tramas incluyen una elaboración del tiempo virtual no lineal que van mucho más allá de las estructuras clásicas donde a lo sumo podremos encontrar prolepsis analepsis y elipsis. Digamos que la posibilidad de plasmar un tiempo virtual no tiene reglas inmutables y, en todo caso, habría que considerar qué tan cerca o lejos se encuentran estas propuestas en relación al tiempo vivido del ser, incluyendo no sólo la vigilia sino también la ensoñación, la imaginación y lo onírico.

Veamos entonces algunos posibles usos del tiempo virtual en los lenguajes audiovisuales, recordando que por ser éstos polisémicos, la organización temporal es una herramienta que puede darse en todas las cadenas lingüísticas o sólo en alguna de ellas, con independencia de las demás, considerando en todos los casos su especificidad. Esto es: en el texto, en la imagen, en la acción, en el sonido, en la música, en el montaje, etc.

He aquí algunas posibilidades:

- La determinación de la duración virtual con independencia del tiempo real ("Amarcord" Dir: Federico Fellini - 1973).
- La elipsis, es decir, los saltos de tiempo de cualquier magnitud.
- La analepsis y prolepsis, esto es, la alteración de la linealidad temporal volviendo a cualquier momento del pasado o yendo a cualquier momento del futuro. ("El padrino III" – Francis Ford Coppola - 1990).
- La transformación de lo simultáneo en sucesivo ("Trafic" – Dir. Jacques Tati - 1971).
- La dilación o compresión de la duración a partir de las necesidades de la acción dramática ("Carlitos Way" – Dir: Brian Di Palma – 1993 / "La esfera" – Dir: Barry Levinson - 1998).
- La aumentación o la disminución de una unidad de sentido, narrativo. ("El día de la Marmota" – Dir: Sam Raimi - 1993).
- La simultaneidad de duraciones diferentes a partir de la modificación de alguna de las cadenas antes mencionada ("Vértigo" – Dir: Alfred Hitchcock - 1958).
- La no correspondencia entre lo verbal, visual y lo sonoro (sonido off, fuera de campo) ("La Tempestad" - Dir: Peter Greenaway - 1991).
- La reversibilidad, es decir, la posibilidad de recorrer una duración en el sentido inverso o también de ser un racconto, es decir, estar en presente e ir al pasado para recorrerlo ("El libro negro" – Dir: Paul Verhoeven – 2006; "Irreversible" – Dir: Gaspar Noe - 2002).
- La ambigüedad temporal a través del uso del imperfecto en el texto, la inclusión de sueños, pesadillas, etc., o debido al diseño de la trama ("El espejo" – Dir: Andrey Tarkovski - 1975).
- La postergación del tiempo narrativo a través de la inclusión de una escena secundaria ("Tiburón" Dir: Steven Spielberg - 1975).
- La suspensión del tiempo narrativo (congelamiento de la imagen, imágenes interiores ("Nostalghia" – Andrey Tarkovski - 1983).
- La aceleración o desaceleración a través de procedimientos ópticos en la filmación o en la posproducción (cámara lenta, cámara rápida) ("Gatica, el Mono" – Dir: Leonardo Favio – 1993).
- El diacronismo o desplazamiento de, por ejemplo, el sonido de la imagen en función tensional ("Zona de riesgo" - Dir. Fernando Spiner - 1993).
- La repetición textual o no en sus diferentes formas ("La zona" – Dir: Andrey Tarkovski – 1979 / "Rashomon" Dir: Akira Kurosawa – 1950 / "Corre Lola, corre" – Dir: Tom Tykwer - 1998).
- El montaje paralelo y el montaje alternado, que puede corresponder a tiempos simultáneos o no (analepsis, recuerdos, etc.) y que pueden juntarse o no, en un determinado momento temporal. ("Estado de Gracia" – Dir: Phil Joanou – 1990).
- La presentación de varias unidades simultáneas, diacrónicas o sincrónicas por medio de la sobreimpresión o de la división de la pantalla ("La tempestad" – Dir: Peter Greenaway - 1991).
- La narración en tiempo real ("Antes del atardecer" – Dir: Richard Linklater – 2004).

Para mencionar sólo algunas de las posibilidades fácilmente constatables en films de autores que, abandonando la linealidad en la construcción de la trama, han comprendido que en su elaboración va implícita la construcción del tiempo virtual. Fenómeno observable, desde luego, en la literatura, el teatro, la danza, la poesía, la música e incluso en las artes espaciales,

de todos los tiempos. En las actuales artes multimediales estas operaciones temporales no solo están presentes, sino que, además, se ven potenciadas por la intervención de la persona que interactúa con la obra modificando la construcción del tiempo virtual, tanto en la duración como en el orden en que aparecen los eventos. Cabe aquí también establecer una diferencia entre mostrar y narrar, porque si bien ambas posiciones del espíritu se contienen mutuamente, no cabe duda de que en muchos casos se privilegia más una que otra, en particular cuando se pone en evidencia el dispositivo informático.

Por último, podremos decir que las artes temporales son una reflexión sobre el tiempo mismo, y dado que, mas allá del aspecto articulado, objeto de la conciencia existe un aspecto simbólico inconciente. Como dice Antón Ehrenzweig:

(..) entre el autor y su público se produce una conversación secreta que no sólo usa un lenguaje inarticulado que no es posible captar racionalmente, sino que, además, tiene unos símbolos sometidos a un constante cambio debido a los procesos secundarios que los elevan continuamente hasta el nivel de la superficie articulada perteneciente a la superestructura estética del arte.

Y es en este nivel simbólico inconciente de las artes temporales, donde, según Michel Inverty, se encuentran los procesos formales propios de las disciplinas artísticas del tiempo, cuya función simbólica (consecuencia de la actividad creadora del hombre) "le permiten a éste superar la angustia frente a la irreversibilidad y lo inevitable del envejecimiento y de la muerte, sustituyendo el tiempo real, destructor, creando un espacio cerrado, donde se perfila la ilusión de una existencia siempre nueva e indefinidamente inconclusa".

Creemos que este aspecto, que excede a nuestras intenciones en este artículo, sea tal vez el sentido último de las artes en general y en particular el de las artes temporales.

1 Prigogine, Ilya. *El nacimiento del tiempo*. Tusquets Editores, España, 1991.

2 Hawking, Stephen. *Historia del tiempo*. Emecé Editores (4° edición), Argentina, 2006.

3 Liotard, Jean Francois. *Lo inhumano*. E. Manantial S.R.L. Argentina, 1998.

4 Hawking. *Op. Cit.*

5 Saitta, Carmelo. *El ritmo musical*. Saitta Publicaciones Musicales, Argentina, 2002.

6 Liotard *Op. Cit.*

7 Lange, Susane. *Los problemas del arte*. Ediciones Infinito, Argentina, 1996.

8 Eco, Humberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Editorial Lumen, España, 1996.

9 Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ediciones Ciruela S.A., España, 2000.

10 Ehrenzweig, A. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gill S.A. Colección Comunicación visual, España, 1978.

11 Invertí, Michel. *Le scritte del tempo*. Ricordi, Unicopli, Italia, 1990.

El tiempo virtual en las artes cinéticas

El tiempo, cuarta dimensión de la mente, ha sido una preocupación constante desde las culturas llamadas primitivas hasta nuestros días, tanto en el aspecto teogónico como el cosmológico, gnoseológico, óptico, experimental y existencial.

En nuestra cultura, son los griegos los primeros en considerar la idea de "Cronos" idea de no envejecimiento, de inmortalidad, de infinito, del movimiento del alma. Para Platón, "el tiempo no es solamente una cuestión de movimiento en general, sino también de movimiento ordenado y regular" este movimiento es el tiempo.

Para Aristóteles, el tiempo por tanto no es el movimiento dado que el tiempo existe sin el movimiento, mas aun, es un componente del movimiento, el tiempo es "la duración" del movimiento en relación con un antes y después, ello en virtud de que el movimiento es mensurable naciendo así la noción de instante. El instante permite medir el tiempo en cuanto anterior y posterior, pero esta idea de cambio y movimiento de cada cosa, están solo en la misma cosa que cambia y no en el lugar donde se encuentra el mismo móvil, mudable. En cambio el tiempo existe igualmente en todas las partes y en todas las cosas. Además, todo cambio puede ser más veloz y más lento, mientras que el tiempo no.

Con anterioridad, ya Heráclito había asignado primacía decisoria a la mutación y al devenir de las cosas mientras que Platón postulaba que "el ritmo es aquello que se ve, ritmo es el orden del movimiento en el tiempo".

El tiempo virtual, dimensión temporal interdependiente del tiempo vivencial y del cronométrico ya que la experiencia sensible no puede abstraerse de dichas dimensiones, posee, sin embargo, sus propias leyes organizativas, las que constituyen, a través de la organización rítmica, los procesos formales propios de las disciplinas artísticas cuya función simbólica, consecuencia de la actividad creativa del hombre, le permiten a éste superar la angustia frente a la irreversibilidad y la inevitabilidad del envejecimiento y de la muerte, sustituyendo al tiempo real, creando un espacio siempre nuevo e indefinidamente inconcluso.

Este universo, al que podemos considerar a medio camino entre el mundo real y el onírico, es propio de las artes temporales cuyo dominio se constituye en el manejo de esta dimensión temporal a través de diferentes procedimientos constructivos formales.

El tiempo virtual en las artes temporales Revista de Investigación Multimedia (RIM) del IUNA.
Año 2, N° 2. 2008. ISSN: 1850-2954.

El diseño de la banda sonora en las artes cinéticas

Algunas consideraciones

Introducción

El concepto de diseño está ligado al concepto de ideación; es decir, al acto de creación común a todas las actividades artísticas. Esta causa primera, este impulso, es el proceso por el cual finalidad, función y forma expresiva, se constituyen en la base de una buena realización. Desconociendo esta causa primera sólo podremos valorar el objeto creado, pero no evaluarlo, puesto que esta causa se constituye en el proceso mismo del diseño, a través del cual, y de manera consciente, se revaloriza la causa formal, con todas las implicaciones de su construcción. Esta formalización se articula a través del material, del procedimiento más apropiado, de las herramientas pertinentes, e incluso a través de las razones de orden económico.

La banda sonora, como la banda visual, conlleva varios lenguajes que deben ser integrados en un diseño común y cuya resultante formará parte del diseño audiovisual; su coherencia, su unidad de sentido, dependerá de la coherencia, de la unidad de sentido de cada uno de estos planos de significación. Veamos entonces algunos aspectos generales que hacen al diseño de la banda sonora.

Idea de tiempo

Puesto que en el lenguaje audiovisual puede coexistir más de una organización temporal, se hace necesario cambiar la clásica concepción del tiempo por una más actual que contemple la existencia de varios tiempos o niveles temporales simultáneos (concepción topológica del tiempo), organizaciones que no necesariamente tienen que ser proporcionales o regulares. Debemos considerar dos teorías un tanto diferentes:

- Una considera al presente como una franja muy estrecha que separa el pasado del futuro (percepción del instante). En esta concepción el presente “no existe” por cuanto es un estrecho límite entre el pasado y el futuro.
- Otra considera que existe un “presente ancho” en el cual se actualizan el pasado y el futuro. Esto no quiere decir que no exista el pasado y el futuro, sino que son actualizados en un presente que es capaz de ensancharse. (ahora yo estoy contando lo que me pasó ayer, lo pasado ya aconteció, pero yo lo estoy trayendo al presente, también puedo estar pensando lo que voy a hacer mañana y en este sentido estoy actualizando el futuro).

Para la audiovisión, esta última concepción es la más interesante, por cuanto el perceptor va ensanchando el presente a medida que toma conciencia de la obra, y en su devenir va tomando parte de lo ya visto y escuchado. También es necesario tener en cuenta que existen tres dimensiones temporales diferentes: el tiempo cronométrico, el tiempo psicológico y el tiempo virtual. Esta última dimensión es propia de las artes, ya que cuando se alude al

“tiempo”, en música o en cualquier arte temporal, uno se refiere al tiempo virtual, al tiempo que se construye a través de los procesos formales y sintácticos de la obra y que debe ser comprendido por el perceptor.

El ritmo

Se puede definir el ritmo de diferentes maneras. Yo lo he definido como:

...aquel fenómeno que la conciencia reconoce como una formalización a través de la materia, cuyos contenidos específicos dependen de un orden particular del movimiento en el devenir de un tiempo. Cada instante de ese proceso es un acto único e irreversible y su imagen se hace presente por operaciones de organización y por asociaciones que se establecen a través de la memoria.

Podríamos sintetizar diciendo que el ritmo es una sucesión de fenómenos acentuales, es decir, de fenómenos destacables o destacados a la percepción, que por su pregnancia van estableciendo momentos de “referencia” en la sucesión temporal y que al ser asociados producen ese particular fluir de la duración, ya sea como consecuencia de las imágenes, los sonidos, los gestos o cualquier otro factor relevante.

Estos fenómenos acentuales van marcando jalones, “ictus” en el tiempo; segmentos en el continuo temporal, cuyas magnitudes (iguales, proporcionales o no) son determinantes del discurso. Estos ictus (cortes de tiempo) y sus consecuencias: los segmentos de tiempo que delimitan, “bañan” a diferentes niveles toda la obra, articulando su forma, estableciendo relaciones entre las unidades mayores y las unidades menores de sentido. Lo interesante es que el tiempo de un producto audiovisual es virtual; por lo tanto debe ser creado siguiendo infinitos criterios en su articulación. La articulación formal no puede soslayarse. La noción de equilibrio no es ya una magnitud abstracta, sino más bien una consecuencia entre “lo que se dice y el tiempo que se emplea en hacerlo”.

En la consideración de sus aspectos rítmicos, y de algún modo en su aspecto formal, existen estos diferentes niveles que son asumidos a veces por el ritmo prosódico del texto, a veces por el movimiento de los personajes, por las acciones, por el montaje, los movimientos de cámara, la música, los sonidos, etc. De allí su complejidad, puesto que estos diferentes soportes materiales del ritmo coexisten simultáneamente en cualquiera de las segmentaciones a las que hagamos referencia. Estas unidades polisémicas son determinantes tanto de la duración de un plano, como de la duración de una frase, un gesto, un sonido, etc., y de sus formas de articulación.

En la construcción de una obra virtual, como en la construcción de sus dimensiones espaciales y temporales (que también son virtuales), todo es posible, puesto que son ideaciones. Pueden coexistir, en sucesión o en simultaneidad, más de un campo rítmico o más de un procedimiento. Es importante ejercer un control sobre estas organizaciones que son determinantes del fluir de la obra, de sus proporcionalidades, de su equilibrio, de su armonía. Que no siempre sea fácil “leerlas” no quiere decir que no existan, más bien debemos pensar que estas superestructuras están “ocultas” detrás de las estructuras narrativas. Si fuesen muy evidentes su presencia en la superficie tornaría banal al producto. Lo que no pueden es no existir. En una oración verbal atendemos el nivel del significado, pero aunque no seamos

conscientes, el nivel del significante siempre existe. Y si está presente ¿no sería conveniente, desde el punto de vista constructivo, tener en cuenta su articulación?

Idea de espacio

Del espacio podríamos decir lo que dijimos para el tiempo: que existen por lo menos tres dimensiones o maneras de vivenciar el espacio o tres tipos de espacio diferentes: 1) el espacio externo, que uno abarca con la mirada con sus ajustes perceptuales; 2) el espacio interno, que también podríamos denominar espacio psicológico, que es la idea del espacio que tenemos en la “memoria”; 3) el espacio virtual que es independiente del espacio real y del espacio interior.

Cuando la imagen virtual tiene su correlato en la realidad, es sencillo establecer una correspondencia entre el objeto y su representación. Cuando esto no es así, cuando el objeto virtual no tiene un correlato en lo real, el proceso de aprehensión se hace más complejo, se produce un desplazamiento del objeto a los valores constructivos.

El sonido

Según Henri Pousseur “cada sonido nos cuenta toda una pequeña historia”. Me gustaría agregar que son varias las historias que un sonido cuenta, pero que en caso de que fuese una, no necesariamente debe ser la misma para cada oyente. Pierre Schaeffer, en su *Tratado de los objetos musicales* nos dice todo lo que hay que saber, desde este punto de vista, sobre los sonidos y también Michel Chion, en su excelente trabajo *La audiovisión* nos habla de los sonidos, de sus posibilidades y de su relación con la imagen. ¿Cómo explicar entonces la ignorancia que sobre estos temas existe entre la mayoría de los “diseñadores” de la banda sonora y la pobreza de sus resultados? Tal vez se deba a la falsa creencia de que su rol es secundario o a la poca importancia que los directores dan a este aspecto del film, pero para entender la magnitud del problema basta con observar la poca importancia que tiene el tema en los diseños de las carreras de cine, de imagen y sonido o de multimedios, como hoy se los llama.

Muchos aspectos de la temporalización y de la espacialización dependen del sonido y éste es un factor de unificación de la cadena audiovisual, un factor de puntuación, así como un factor narrativo y expresivo, entre otras tantas cosas.

El primer uso que se hace del sonido (cuando no el único) es lo que se suele llamar “sonorización”. Esta consiste en una redundancia, en el hecho de dar cuenta auditivamente de aquello que se ve en la imagen. En consecuencia, podemos decir que su lógica constructiva dependerá de la lógica de las acciones de las cuales el sonido forma parte (vemos a alguien caminar y simultáneamente escuchamos los sonidos de esos pasos). Este remitir a una experiencia cotidiana, este poder de evocación que ciertos sonidos tienen, de algún modo los vuelve “inaudibles”.

Sabemos que ningún sonido de la banda es “real”, en todo caso será verosímil, será creíble. Siendo así, además de cumplir con la consecuencia sonora de una causa, se le podría dar

al sonido otras cualidades, valorizar otros aspectos (Chion lo llama el valor agregado) con el fin de otorgarle otros valores: informativos, expresivos, formales, etc. También sabemos que los sonidos que presenta una banda no son todos los que corresponden a la "realidad" que se nos muestra en la imagen. El diseñador usará más o menos sonidos en función de una necesidad que no será sólo la de dar cuenta de la acción que se está viendo. Ejemplos de este tipo de sonorización podemos encontrarlos en las películas "Stalker" y "Nostalghia" de Andrei Tarkovski.

No es mi intención negar la cualidad evocativa del sonido, la cualidad causal, como la llama Chion, ya que es la que nos permite "narrar" con el sonido en ausencia de la imagen, la que nos permite dar cuenta del "fuera de campo". Pero ¿es necesario "paralizar" la imagen? ¿Por qué no usar una secuencia sonora que narre un acontecimiento fuera de campo mientras en el "campo" se está contando otra cosa? ¿Por qué no contar simultáneamente lo que está pasando a la derecha o a la izquierda de la imagen, lo que pasa a su alrededor? ¿Por qué usar sólo una evocación por vez? ¿Por qué limitarnos al uso "realista" o "naturalista"? ¿Por qué tanta pobreza? En este sentido coincidimos con Chion: "... si el cine y el video emplean los sonidos, es, parece, sólo por su valor figurativo, semántico o evocador, en referencia a causas reales o sugeridas, o a textos, pero pocas veces en cuanto formas y materias en sí".

Schaeffer, en su tratado, nos dice que el sonido tiene una doble reducción: "funciona" como índice (evoca) y a la vez manifiesta sus cualidades acústicas. Él vincula estos dos niveles de información a dos formas de escucha diferentes: el escuchar ordinario y el escuchar reducido respectivamente. Veamos qué dice Chion al respecto:

...Pierre Schaeffer ha bautizado como escucha reducida a la escucha que afecta a las cualidades y las formas propias del sonido, independientemente de su causa y de su sentido, y que toma el sonido -verbal, instrumental, anecdótico o cualquier otro- como objeto de observación en lugar de atravesarlo buscando otra cosa a través de él...

y más adelante nos dice:

...No obstante, la escucha reducida tiene la inmensa ventaja de ampliar la escucha y de afinar el oído del realizador, del investigador y del técnico, que conocerán así el material de que se sirven y lo dominarán mejor. En efecto, el valor afectivo, emocional, físico y estético de un sonido está ligado no sólo a la explicación causal que le superponemos, sino también a sus cualidades propias de timbre y de textura, a su vibración.

Un sonido siempre es portador de dos niveles de significación. Uno sirve para evocar, otro para estructurar, para dar unidad de sentido a la secuencia sonora, para establecer vínculos funcionales con los otros materiales de la banda.

Narrar con sonidos

El sonido es portador, a diferentes niveles, de una información que será la esencia de la comunicación. Estos niveles pueden agruparse en dos grandes campos: el semántico y el acústico.

Nivel semántico: En este campo se pueden agrupar aquellos sonidos en los que predomina

un marcado poder evocador. En tal sentido funcionan como índices, dan cuenta de la causa, indican el acontecimiento del cual forman parte. Nos valdremos de un ejemplo: vemos que se cierra una puerta y se escucha el sonido que resulta de esta acción; en ausencia de la acción y frente a la audición como único estímulo sería posible inferir el hecho de que se cierra una puerta, pero también podríamos inferir si la puerta es grande o chica, si es de tal o cual material, si está cerca o lejos, si está a la derecha o a la izquierda, incluso podríamos detectar el estado de ánimo o la intencionalidad de la persona involucrada en la acción (si se cierra con cuidado, con violencia, etc.).

Nivel acústico: Este nivel, que suele estar oculto para el oyente común, por lo menos en forma consciente, es determinante del nivel semántico. Hasta tal punto es determinante, que si se variaran las condiciones acústicas podríamos no reconocer la relación causa efecto, e incluso llegar a pensar que la causa es otra (sea conocida o no). Esta audición especializada le permite a un sonidista, a un compositor o a cualquier otra persona con los conocimientos correspondientes hacer una lectura de otro campo de información, dar cuenta de otras cualidades: de la composición espectral, de la envolvente dinámica, de su evolución en el tiempo, de la manera en que interactúan sus componentes, de la manera en que se propaga en el espacio, etc., o en todo caso, de la relación que pueda existir entre dos o más sonidos, sin importar a ciencia cierta las causas que los originaron. También aquí podríamos establecer niveles en la reducción perceptiva de los sonidos y en sus grados de pregnancia. Estos aspectos son importantes cuando se trata de establecer grados de contigüidad en la construcción de la banda sonora y, de manera inequívoca, se constituyen en verdaderos factores de separación y enlace entre dos unidades de significación diferente, pertenezcan éstas o no al mismo nivel narrativo.

Los efectos especiales de sonido

Para aquellas funciones en las cuales no esté involucrada la evocación será necesario emplear otro tipo de sonidos: los llamados sonidos acusmáticos. Estos efectos especiales de sonido son aquéllos cuya causa no conocemos: los usados para “representar” sonoramente a un animal prehistórico, a un marciano, a un personaje de dibujo animado, etc. Sin embargo, en el momento en que este tipo de sonido aparece lo hace en simultaneidad con una imagen, por lo que el oyente experimentará una relación causa-efecto imaginaria que anulará inmediatamente la posibilidad de valorar el sonido por sí mismo (valor acusmático). Por lo tanto, más allá de problemas semánticos ¿por qué no pensar que un efecto especial de sonido también es un sonido que sin tener referente, participa de una secuencia sonora narrativa? De esta manera su inclusión sería muy importante por dos motivos: a) por sus cualidades expresivas, pues un sonido de estas características produce un “extrañamiento”, condición ésta capaz de producir un efecto psicológico “perturbador”; b) por sus cualidades acústicas, que serían de gran ayuda para la organización interna de la banda, pues al no tener que sujetarse a un referente visual pueden variar cuanto sea necesario.

Por todo lo que hemos dicho hasta aquí, no pueden quedar dudas de que un sonido, un fragmento musical, un texto, siempre nos presentará dos niveles de significación diferentes, vinculados a dos formas diferentes de reducción y ambos niveles estarán presentes siempre.

El texto

En términos generales, es fácil constatar que tanto en el cine como en otros lenguajes audiovisuales el texto es el soporte de la narración, y que sobre él recae la responsabilidad de contar una historia. Esta es la razón del extremado énfasis que se le pone en la comunicación audiovisual, pero, sin que pretendamos negar su valor, cabe preguntarse si la narración debe sustentarse solamente en el texto y si el aporte del texto se limita sólo al significado. Evidentemente, las palabras aluden a sujetos, objetos, acciones, situaciones, y demás imágenes mentales que se ocupan de la realidad, pero también aluden al mundo de las ideas, de lo imaginario, de las fabulaciones. Las palabras y sus asociaciones nos remiten a hechos conocidos o posibles y también a hechos, objetos o situaciones inexistentes, los cuales se hacen presentes por el simple hecho de que podemos “visualizarlos” a través de su contenido semántico y también porque con mayor o menor previsibilidad, las palabras forman imágenes.

Cabe entonces pensar que en el cine las palabras crean imágenes dentro de imágenes. Imágenes que se vinculan a otras imágenes (las visuales) para dar significados o significaciones más complejas o, en todo caso, de otro orden. Se podrá aducir que son imágenes diferentes. Es cierto, no todas tienen el mismo valor semántico, pero entonces la cuestión será determinar en qué caso es más apropiado usar una u otra o bien, dadas las diferencias, plantearnos el sentido de la redundancia, complementariedad o conveniencia de uno u otro significado, de acuerdo a las distintas circunstancias.

Ahora bien, no sólo las palabras o las imágenes son portadoras de información; también informan los gestos, los sonidos, la música, etc. Aceptemos que, eventualmente, hay que contar una historia, pero ¿por qué usar solamente el texto para contarla? Aceptemos que el guión puede ser en origen solamente un texto, pero luego será necesario, en algún sentido, abandonarlo, transformarlo en otro, en el que las diferentes imágenes que susciten los diferentes lenguajes vayan ocupando su espacio, su lugar en la trama multimedial para ver qué parte, qué aspecto de la historia se contará con imágenes, con movimientos de cámara, con encuadres, con luces, con sujetos, con objetos, con gestos, con sonidos, con música, etc. Así, un texto literario se habrá transformado en un texto cinematográfico, un guión literario se habrá transformado en un guión técnico donde se consignará lo que se quiere decir y cómo quiere decirse, en qué circunstancias, dentro de qué contexto; un guión donde se especificará cómo deben ser la escenografía, los movimientos, la iluminación, el sonido, la música. etc.

Un film es siempre una construcción virtual, con su espacio-tiempo también virtual, donde todos sus componentes están contruidos, responden a una planificación; tienen como fin crear una forma virtual de acción capaz de estimular la imaginación, provocar una proyección sentimental, hacer verosímil y creíble lo increíble. Debemos entender que un texto no sólo es significado, sino también es una estructura sintáctica, una formalización en el tiempo, un hecho rítmico, una fonación, etc. Tiene, con su sentido, los elementos inflexivos y expresivos de la música. Y si esto sucede en un texto coloquial, qué cabrá para un texto poético.

Dice Octavio Paz: “Hay muchas maneras de decir la misma cosa en prosa; sólo hay una en poesía. No es lo mismo decir ‘de desnuda que está brilla la estrella’ que ‘la estrella brilla porque está desnuda’. El sentido se ha degradado en la segunda versión: de afirmación se ha convertido en rastrera explicación”.

Vemos, entonces, que un texto no sólo es portador de una idea, de un pensamiento, de una significación; es, además, portador de relaciones afectivas, plásticas y sonoras. Además, el texto debe ser dicho y debe ser oído; es una fonación, un encadenamiento de sonidos que deberá tener sentido como tal, con independencia de su significado. Entre las muchas maneras que pueda decirse un significado, alguna nos permitirá valorizar más un aspecto que otro: el plástico, el sonoro, el rítmico, el expresivo, etc. El texto debe "sonar", tiene que ser concebido como una "música"; sólo así podrá producir motivaciones, asociaciones, sensaciones, imágenes de gran riqueza expresiva; sólo así podremos transformarlo en un objeto de seducción. Como conclusión podemos decir que el texto -que es una de las cadenas lingüísticas que conforman la banda sonora- sólo tendrá posibilidad de ser articulado con el resto del material sonoro cuando se valoricen aquellas cualidades que están más allá de su significado. Sólo entonces lo podremos pensar como secuencia sonora, como una cadena articulada de sonidos.

La música

La música es otra de las cadenas lingüísticas que forman parte de la banda sonora, y tal como la entiende comúnmente la gente, suele ser, junto con el texto, otro problema para la unidad de la banda sonora, tanto por su valor referencial como por las posibles funciones que puede asumir en una secuencia narrativa, aunque carezca de valor semántico. Como arte autónomo es portador de sus propias significaciones. Sus cualidades son capaces de provocar proyecciones sentimentales que eventualmente dependerán de la cultura del oyente. Por otra parte, la música presenta un doble aspecto: el estético-formal y el simbólico-inconsciente. Es este último el que hace que las estructuras simbólicas inarticuladas de la mente profunda emerjan a la conciencia y se transformen en gestalt articuladas.

Toda música conocida, o relativamente nueva que presente analogías estructurales con otras conocidas, al valerse de la misma huella mnémica, provocará las mismas asociaciones o imágenes mentales y será difícil integrarla orgánicamente a la factura de conjunto que una obra audiovisual requiere. Esta imposibilidad será mayor cuanto mayor sea el reconocimiento por parte del oyente del lenguaje musical empleado. Una música temática equivale a una determinada imagen figurativa, de la cual es imposible desprenderse; de allí que será necesario emplear música esencialmente nueva para que se integre sin producir los estereotipos a los que nos tiene acostumbrados el cine comercial. Habremos destruido la "imagen" musical conocida y con ello, de alguna manera, la asociación con la banda visual, evitando de ese modo el cliché, el estereotipo, pero todavía no habremos resuelto aquellos problemas inherentes a la unidad de la banda para poder vincular a la música con el resto del material sonoro.

Tarkovski, hablando de la utilización de la música en su filme "El Espejo", dice:

... En cambio, la música instrumental es un arte tan independiente, que resulta mucho más difícil de integrar en una película, convirtiéndola en un elemento orgánico de ésta. Su uso siempre es un compromiso; siempre es ilustrativa. Además, la música electrónica se puede perder en el mundo sonoro de una película, esconderse detrás de otros sonidos, parecer algo indeterminado; puede parecer la voz de la naturaleza, la articulación de ciertos sentimientos, puede asemejarse también al respirar de una persona. Lo que quiero destacar es la indeterminación. El tono sonoro debe mantenerse en una indecisión, cuando lo que se oye puede ser música o una voz o sólo el viento.

También a Noël Burch le preocupa este problema:

...la música serial, la más 'abierta' que existe, con su libertad rítmica sin precedentes, su utilización de todos los timbres que los músicos clásicos consideraban como vulgares ruidos, nos parece infinitamente más apta para una integración orgánica y, también, dialéctica, con los restantes elementos sonoros 'reales' así como con la imagen filmada. Allí donde la música tonal, con sus formas preestablecidas, sus fuertes polarizaciones armónicas y su gama de timbres relativamente homogénea no podía ofrecer sino una continuidad autónoma, 'al margen' de la imagen, pegada a los diálogos y a los ruidos, o bien un sincronismo del género dibujo animado, la música serial ofrece la factura más abierta posible: en sus intersticios, todos los restantes elementos sonoros pueden venir a ubicarse con una perfecta naturalidad, y pueden completar idealmente las estructuras 'irracionales' de la imagen bruta así como las estructuras más racionales, de la planificación.

Burch intuye el problema y su posible solución: una necesaria flexibilización de la música y su posible acercamiento a los otros lenguajes acústicos.

Si consideramos ahora al texto como un lenguaje sonoro, y a la música la desplazamos del nivel de significación autónoma a otro nivel donde prevalezca el tratamiento del sonido en lugar del tratamiento temático, podremos lograr un acercamiento entre ambas cadenas lingüísticas (es evidente que la música de cine no puede ser la misma que se usa en un concierto o en un recital). La falta de correspondencia estructural entre la cadena acústica verbal y la musical es uno de los factores que hacen que la banda aparezca fragmentada, discontinua.

Texto y música

Desde el punto de vista narrativo, es con el texto (que es una fonación) con lo que primero se vincula la música, tanto en su aspecto narrativo como en el sonoro y el estructural.

Las relaciones que se establecen entre la música y las palabras constituyen una compleja problemática que se viene tratando desde hace largo tiempo, ya que existe en la música desde mucho antes de la aparición del cine. A partir del melodrama, a comienzos del siglo XVI, este tema ha sido debatido por la estética musical.

Música y prosa

Entre música y prosa se establece una relación compleja. El valor de la prosa reside fundamentalmente en su significado, en la referencia a un hecho que está fuera de las cuestiones del lenguaje.

Si por un lado el vínculo reside en lo narrativo, en lo estructural las diferencias son sustanciales: la prosa tiene un ritmo libre mientras que, por lo general, el ritmo de la música es métrico. Esta dicotomía podría salvarse usando una música compuesta con ritmo libre y cuidando de algún modo la rítmica del texto, puesto que se puede decir un mismo mensaje usando distintas palabras sin modificar en lo esencial el sentido.

Música y poesía

En este caso, texto y música se encuentran más cerca. La música suele tener una estructura rítmica y una sucesión estrófica que tienen parentesco formal con la poesía. Cabe aclarar que aquí estamos refiriéndonos tanto a la música tonal (que en general tiene una construcción en período) como a la poesía rimada.

Por otra parte siempre se insiste en que la poesía tiene ciertos elementos musicales. Se habla de la musicalidad de la palabra, de la entonación melódica, del ritmo, de la proporción, del timbre, del uso de temas recurrentes etc., que ciertamente vinculan estos dos lenguajes.

Construcción de la banda

El problema de la construcción de la banda sonora radica, entre otros aspectos, en la poca, cuando no nula, importancia que se le da a su construcción desde el punto de vista estructural

Basta analizar seriamente una secuencia fílmica para entender esta carencia. Pensemos que la lógica constructiva del texto no sólo radica en el significado, sino también en el nivel del significante y del sentido, en los gestos que acompañan la producción de dicho texto (no sólo nos referimos al movimiento de los labios, sino al del cuerpo todo e incluso a los desplazamientos en el espacio del que habla). Imaginemos por un momento qué pasaría si hubiera contradicción entre estos dos planos de significación.

Consideremos ahora todo lo referente a la sintaxis del film: los encuadres, los movimientos de cámara, los diferentes tipos de enlace, los diferentes factores de unidad y continuidad que se tienen en cuenta en el montaje etc. La lista podría ser más extensa pero es más que suficiente para entender que lo que llamamos la unidad de la banda visual es un fenómeno donde los múltiples factores que intervienen, confluyen, convergen para dar ese sentido de unidad. En cambio, en la mayoría de los filmes de producción industrial no es fácil encontrar un principio de control que implique algo más que el que un sonido vaya en sincro con la acción de la cual parece formar parte o una música que, en ausencia de la palabra, esté puesta en simultaneidad con la imagen con el fin de provocar una proyección sentimental o, en todo caso, para sugerir una cierta introspección. El sonido se agrega o se quita siguiendo algún criterio, motivado por razones narrativo-expresivas, pero casi nunca por razones estructurales o formales.

La música podría mantener la misma unidad que tiene la banda visual, y de hecho así sucede, sin necesidad de remitir a una idea literaria (extra musical), si se mantienen algunos principios elementales. A un único tema podría corresponderle un único material y cuando esto no fuera posible, procurar que los nuevos temas fueran derivados de aquel. También podría caracterizarse a personajes o situaciones con leivmotiv, lo cual implica una forma particular de caracterización o, lo que es más importante, un particular procedimiento constructivo musical (diferente a la construcción en período). Otra forma sería mantener la unidad tímbrica; es decir, conservar los mismos instrumentos del principio al fin, considerando a cada instrumento, en la medida que asuma un rol temático, como un equivalente a un personaje actor. Sería conveniente usar un procedimiento evolutivo en correspondencia con la trama argumental, en cuyo caso la fragmentación del discurso musical podría mantener cierta continuidad dada por la unidad de sentido del mismo.

La idea de sonomontaje

Pierre Schaeffer, en su *Tratado de los objetos musicales*, hace un análisis de los sonidos respecto a su condición de índices y nos da los elementos conceptuales necesarios para llevar adelante esta idea. En su análisis de los diferentes lenguajes acústicos: el habla, la naturaleza, la música y los artefactos, nos muestra cómo los componentes materiales y formales de un sonido presentan relaciones de semejanza, diferencia o analogía, más allá de su especificidad, más allá de pertenecer a una determinada cadena lingüística.

Estas cualidades acústicas están “detrás” de las cualidades que se manifiestan en primera instancia frente a una escucha ordinaria-causal; son propias de una escucha reducida que no podemos pretender de un oyente común. Una escucha reducida no sólo es necesaria, sino imprescindible para el diseñador de sonido, el sonidista o el editor de sonido. Son los factores materiales del sonido que se perciben mediante una escucha reducida los que permiten estructurar un sonomontaje, al ser éste un sistema de organización sonora que debe su unidad de sentido a una relación par-par entre dos sonidos o dos grupos de sonidos. Las cualidades que deben ser tenidas en cuenta en términos de percepción y siguiendo un orden jerárquico son: la cualidad tipológica, la variante formal, el timbre, el registro, la intensidad, etc., con independencia del nivel de evocación.

Como vemos, la mayor o menor continuidad entre diferentes secuencias sonoras dependerá de la mayor o menor complejidad estructural, del mayor o menor acercamiento entre las concepciones constructivas de los lenguajes empleados, de cómo se articulen los factores de separación y enlace, de los criterios de montaje o criterios de yuxtaposición.

En la práctica suelen usarse modelos más o menos simplificados en los que se “mezclan” conceptos de diferente orden, con sus inevitables incongruencias. Será necesario un conocimiento serio del sonido para una eficaz construcción con el mismo. Nadie dispone de aquello que ignora.

Pero volvamos a nuestro tema. Para organizar sonidos siguiendo algún criterio constructivo que nos garantice cierta unidad y continuidad en el devenir temporal de una unidad formal es necesario mantener entre dos sonidos o dos grupos de sonidos de la misma naturaleza por lo menos un parámetro común; es decir, tomar alguna de las cualidades de un determinado sonido y cuidar que se mantenga en el sonido siguiente; repetir luego esta operación entre el segundo y el tercero, atendiendo, seguramente, a la permanencia de otro parámetro y así sucesivamente, tal como se hace en el montaje de imágenes.

El otro aspecto a considerar es el inherente a la organización temporal del sonomontaje. Al respecto diremos que a la organización lineal de los sonidos podemos agregar los fenómenos de superposición, de simultaneidad y también la posibilidad de conducir varios planos simultáneos en el tiempo, sean éstos pertenecientes a una o más cadenas lingüísticas. De ese modo se podrán considerar relaciones de semejanza, diferencia o analogía, tanto en sucesión como en simultaneidad, según se quiera mantener la unidad, establecer un cambio o provocar una transformación gradual de una unidad a otra.

La idea de espacio en la banda sonora

En la banda de sonido es importante cuidar sobre todo la continuidad espacio-temporal. Superado el problema narrativo, y garantizado el aspecto constructivo (ver sonomontaje), será importante considerar el problema de la imagen espacial, lo cual implica controlar diferentes aspectos vinculados al concepto de espacio visual (espacio exterior, interior, virtual).

En el campo del sonido, la ubicación en el registro establece la ubicación en el eje vertical, ubicación que no siempre coincide con la ubicación de las fuentes en la imagen sobre el mismo eje. Esta situación se vuelve más o menos crítica cuando se trata de sonidos fuera de campo. Aquí será necesario considerar siempre una buena distribución en el registro a fin de evitar enmascaramientos involuntarios o superposiciones que siempre atentan contra la “claridad” o legibilidad de la banda. Si no es posible transportarlos, siempre se podrá corregir con la ecualización para evitar ese defecto tan común de “bola”, de masa confusa.

Con el sonido no es posible conducir varias ideas en simultaneidad (cosa posible con la imagen) dado que tienden a integrarse en una sola línea narrativa, salvo que dichos sonidos pertenezcan a diferentes lenguajes (habla, sonido, música).

Con el eje horizontal las posibilidades son mayores, puesto que el estéreo permite una ubicación precisa de la fuente entre el extremo izquierdo y el derecho. Aquí debe cuidarse el desplazamiento (pampot), en particular de aquellos sonidos que están fuera de campo, tratando de conservar la velocidad -en caso de movimiento-, el color tonal y el índice de reverberación en función de la mayor o menor distancia de los objetos reflectores.

Con respecto al eje de la profundidad, aspecto que suele considerarse solamente desde la dinámica, será necesario vincularlo con los otros ejes y considerar también el grado de reflexión y la variación de la zona formántica. Cuando escuchamos un sonido dentro de una habitación, en realidad escuchamos el sonido producido por la fuente más todas sus reflexiones que se suman para formar una imagen particular. Si la fuente está cercana a nosotros, percibimos detalles de su composición espectral que se perderían si la fuente estuviera más lejos; otro tanto sucede si varía su relación (distancia) con las paredes y si éstas son más o menos reflejantes o absorbentes.

Además de estas consideraciones habrá que tener en cuenta el punto de escucha: ¿quién es el que escucha? ¿es una resonancia interior, es la escucha de un personaje (a la manera de una cámara subjetiva) o es el público en la sala?

Los actuales recursos técnicos permiten obtener una imagen acústica de gran fidelidad y refinamiento. Cuando la banda presenta problemas o cuando su rendimiento es bajo, se debe a una falta de criterio en su diseño. Bastará suprimir la imagen para notar defectos constructivos o narrativos, defectos menos notorios cuando la banda sonora es “sostenida” por la banda visual.

Supuestamente una secuencia será sonorizada porque necesita el aporte narrativo-expresivo del sonido. No es la banda sonora la que debe ser sustentada por la imagen, sino al revés, es el sonido el determinante de las connotaciones de la imagen visual.

Relación entre imagen y sonido

Tenemos la sensación de que cuando se habla de la relación entre el sonido y la imagen, generalmente no se hace referencia a la imagen sino a la narración verbal. Muchas veces, la posible significación en la narración musical está directamente vinculada a lo que se dice en el texto, y no siempre a lo que la imagen dice como tal. Y no me refiero a la inflexión, a las acciones que acompañan dicha expresión, sino a la imagen misma: la composición del cuadro, el tipo de toma, el movimiento de cámaras, el tratamiento del color, etc.

Aunque los elementos sonoros establezcan una relación más fuerte con los elementos narrativos contenidos en la imagen (relaciones verticales), no por ello deben carecer de un cierto sentido de unidad (en lo horizontal). Podrá establecerse una relación de otro orden como consecuencia de una mejor estructuración de la banda sonora. Esta estructura estará detrás, oculta, enmascarada, y de ella dependerá, en buena medida, la cohesión del todo.

Otra idea sería ver si al cambiar alguno de estos planos o estratos, por alguna necesidad estética o formal, se impone un cambio en los otros niveles, con independencia de si se sigue un criterio de integración o de distanciamiento, de confluencia o de independencia estructural en la sincronía.

También se supone que la banda de la imagen es una banda homogénea en relación a la banda sonora, que es heterogénea y por lo tanto falta de unidad. La banda visual nos parece homogénea cuando se usa el mismo código visual. Sin embargo, películas como "El Espejo", de A. Tarkovski o "La Tempestad" de P. Greenaway nos hacen dudar. La utilización de "trucas", la sobreimpresión, los fundidos, el viraje de color, el contraste entre el color y el blanco y negro, el uso de negativos; la inclusión de carteles, de secuencias de animación, de material de archivo; la inclusión de un plano dentro de otro, etc., transforman la narración visual en una narración tanto o más heterogénea que la sonora. Este también es otro factor que ayuda a establecer un mejor contrato audiovisual.

En consecuencia ¿debemos seguir considerándolas realmente dos bandas? ¿no sería más oportuno plantear la relación funcional entre los diferentes niveles de información con independencia de si éstos son decodificados por la vista o el por el oído? ¿no sería el momento de dar al sonido el espacio necesario para poner en evidencia su poder narrativo, expresivo y estructural en los lenguajes audiovisuales?

Lo importante es que el film debe considerarse un lenguaje polisémico, con el suficiente grado de ambigüedad como para que pueda hacerse más de una lectura.

La concepción estética

En toda concepción estética de la banda sonora debe primar la posibilidad de lograr una mayor expresión en el tratamiento del sonido, la posibilidad de provocar un desplazamiento de lo denotativo para adquirir una nueva significación más próxima a la connotación metafórica, la posibilidad de plantear una nueva idea de lo verosímil no necesariamente ligada a la imagen o a la idea de la realidad evocada.

Pensemos que el valor de una naturaleza muerta de Cézanne no reside en la evocación de la frutera, la copa, el cuchillo, es decir, en todo aquello que se considera el tema, sino más bien en los valores plásticos, en los elementos técnicos de la composición, en la concepción de los mismos. La abstracción, inevitablemente, hace más evidentes estos elementos, al despojar a la plástica de nuestro siglo de la "excusa" que los "enmascaraba" para privilegiarlos. En el cine el problema es análogo, y aunque éste conserve la anécdota, el argumento nunca deja de ser una ficción, y como dice Noël Burch:

...Porque el cine está hecho en primer lugar de imágenes y sonidos; las idas vienen (quizá) luego, al menos en lo que llamamos el "cine de ficción". Porque, como veremos en el próximo capítulo, existe desde hace algunos años un cine de no-ficción que parte de un juego de ideas abstractas...

Y estas actuales concepciones del cine necesitan también de nuevas concepciones en lo referente al arte musical y al tratamiento que se hace del sonido en otras manifestaciones estéticas ligadas al sonomontaje o a la ambientación. Las actuales concepciones del arte musical que parten del sonido (por oposición a los ya viejos resabios estructuralistas), al dejar de lado aspectos propios de la vieja música: la melodía, la armonía tonal, el tematismo, el ritmo métrico, etc., permiten, establecer vínculos funcionales con el sonomontaje y el ambiente, de modo tal que sus límites pueden desaparecer para formar un todo tan solidario como funcional.

Si el cine pretende significar, ir de la representación al signo, adquirir el carácter del lenguaje, tendrá que incluir forzosamente a la música como parte de su sintaxis. Este mayor compromiso de lo sonoro con lo organizativo permitirá una mayor ambigüedad, una mayor multiplicidad de lecturas, una mayor posibilidad metafórica, una mayor provocación imaginativa, un desplazamiento desde una mayor comunicación a una mayor información.

En este proceso no sólo se obtendrá una mejor función estructural entre imagen y sonido, sino también que la imagen, será resignificada por lo contextual, es decir, por lo que significa el espacio off, o mejor dicho, el tiempo off, puesto que éste depende de la banda sonora y de su concepción temporal. Desde este lugar, la vieja oposición entre música diejética y extra diejética (diéjesis=narración) se vuelve irrelevante. La oposición entre instancia representada y expresada no tiene sentido, salvo que pensemos que la música es la partitura, la orquesta u otra cosa.

Cristian Metz no parece muy inclinado a considerar a la banda sonora como parte de una posible semiología del cine. Sin negar su aporte en el intento de establecer lo que él llama "las grandes figuras fundamentales de la semiología del cine: montaje, movimientos de cámara, graduación de planos fundidos y fundidos encadenados, secuencias y otras unidades de gran sintagmática", nos inclinamos -puesto que la realidad del cine se impone- a compartir el siguiente enunciado de Jean Mitry:

Pero este sentido no depende solamente de las imágenes. El film no es mudo, el diálogo, el comentario, los ruidos, son otras tantas denotaciones conjuntas. Y, en seguida se advierte que la asociación audiovisual determina las relaciones -contrapuntísticas y otras- que pueden estar cargadas de sentido. Son otras tantas connotaciones posibles. Solamente en el nivel del plano el conjunto de los signos visuales, sonoros, verbales, constituye ya tal complejo de significaciones que de cada uno de ellos se podría decir que es un significante sintagmático global (para utilizar provisoriamente un término lingüístico), o también una célula significativa.

- 1 Saitta, Carmelo. *Creación e Iniciación Musical*. Ricordi Americana, Argentina, 1978.
- 2 Pousseur, Henri. *Música Semántica y Sociedad*. Alianza Editorial – Primera edición en castellano, España, 1984.
- 3 Schaeffer, Pierre. *Tratado de Los Objetos Musicales*. Alianza Editorial, España, 1988.
- 4 Chion, Michel. *La Audiovisión*. Paidós, España, 1993.
- 5 *Ibídem*.
- 6 *Ibídem*.
- 7 *Ibídem*.
- 8 Paz, Octavio. *El Arco y la Lira*. Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- 9 Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Ed. Rialp, España, 1991.
- 10 Burch, Noel. *Praxis del Cine*. Ed. Fundamentos, España, 1985.
- 11 *Ibídem*.
- 12 *Ibídem*.
- 13 Metz, Christian. *Et. Al. Estructuralismo y Estética*. Ediciones Nueva Visión, Argentina, 1969.
- 14 Mitry, Jean. *Estética y Psicología del cine, Tomo I: Las estructuras – Tomo II: Las formas. Siglo XXI de España Editores S.A., España, 1978.*

Red Mercosur de Facultades de Diseño y Arte Multimedial. Terceras Jornadas Interuniversitarias. IUNA; Universidad Maimónides; Universidad del Pacífico, Chile, 2010, pp. 40 a 54.
USBN: 978-987-24806-6-0.

Los sonidos acusmáticos: de lo oculto al extrañamiento

Los discípulos de Pitágoras se dividían en dos categorías: los matemáticos, que podían debatir con el maestro y los acusmáticos, que lo escuchaban detrás de una cortina y no podían verlo ni hablarle. De allí que Pierre Shaeffer recurriera al término acusmático para referirse a los sonidos y obras creados sólo con medios electrónicos ya que con éstos las fuentes que los originan permanecen ocultas. En el cine se usa este término para referirse a sonidos que no remiten a causas o acciones conocidas (que carecen de un valor índice) y que no pertenecen al nivel de las estructuras musicales.

Poco se ha teorizado sobre los sonidos acusmáticos que se usan en el cine, y quienes lo han hecho: Chion y Beltrán Moner, han abordado el tema desde lugares distintos y, desde nuestro punto de vista, discutibles. Para Chion, un sonido acusmático es aquél del que no se ve la fuente y más bien parece referirse a los sonidos que, registrados por cualquier sistema analógico o digital, se reproducen para su escucha, concepto que también vale para la música grabada.

En Beltrán Moner la alusión es menos significativa. Llama ruido descriptivo a aquel que "... podemos inventar para producir sonidos irreales, fantásticos o sobrenaturales. Las voces o gruñidos de seres extraterrestres, máquinas o artilugios desconocidos, animales prehistóricos, fantasmas, etc."

Señala que pueden ser creados por medios electrónicos (sintetizadores con efectos de phasing, distorsión, eco, secuenciadores, generadores de ruido, vocorder) o por medios mecánicos. También nos dice que pueden producirse sintéticamente o ser sonidos acústicos sometidos a diferentes modulaciones. Pero el autor parece contradecirse más adelante cuando alude al sonido subjetivo pues dice:

Modificando sustancialmente el volumen característico de un sonido podremos conseguir otra forma de ambiente subjetivo. El filtrado, la distorsión, la reverberación, la realimentación, el cambio de velocidad en la reproducción, el sonido invertido y otros métodos de tratamiento sonoro, pueden modificar el ruido original de tal manera que podremos conseguir inusitados e interesantes sonidos para uso de ambientes subjetivos.

y más adelante: "La introducción de un sonido desconocido intrigará y será capaz de llamar la atención cuando intencionalmente se repita en sucesivas ocasiones".

Más allá de las particularidades, de la lectura se infiere que ambos autores aluden al sonido acusmático para referirse a los sonidos grabados, pero lo cierto es que tanto en el cine como en cualquier otro medio audiovisual todos los sonidos están grabados. Por otro lado, estas obras son virtuales (ya que no son reales ni pertenecen al mundo de las ideas) y los sonidos que formen parte de ellas también serán virtuales aunque aludan a causas reales. Sería lógico, entonces, marcar una diferencia entre los sonidos que supuestamente emiten los personajes, los instrumentos musicales, los artefactos, los producidos por un fono reproductor, que forman parte del cuadro y que reconocemos y los sonidos que se escuchan y cuyas fuentes

no se ven, llamados sonidos off o sonidos “fuera de campo”, que también narran. Dentro de este grupo de sonidos (que podrían compartir por síncrexis el campo, pero que no corresponden a las causas que se ven en imagen) existe otra clase de sonidos cuyas fuentes no son visibles ni identificables por no tener existencia acústica real o por no existir una experiencia previa del que escucha que le permita establecer una relación causa-efecto.

Pensemos que el cine fue sonoro cuando se pudo grabar el sonido en el mismo soporte que la imagen (necesidad de sincronismo) y que este proceso ha experimentado varias transformaciones como consecuencia del desarrollo técnico de los sistemas de grabación y reproducción. Dichos adelantos, que también permiten la producción y modulación de los sonidos, son usados por los diseñadores con el fin de desarrollar creativamente su tarea, generando un ciclo de auto realimentación constante: necesidad-búsqueda, hallazgo-aplicación. Es así como en algunas películas de los últimos 30 años o en otros productos audiovisuales de concepción más poética que narrativa, es fácil comprobar que cada vez se usan más los sonidos acusmáticos, cuya ventaja reside en su falta de denotación o, al menos, en la no referencialidad por parte de la mayoría de los oyentes. Esta carencia se transforma en una ventaja a la hora de diseñar, ya que por su reducción, esencialmente connotativa, se hace posible desarrollar un nivel poético mediante asociaciones metafóricas capaces de desencadenar imágenes nuevas y originales.

Si se hace un análisis de diferentes secuencias fílmicas es posible observar por lo menos tres maneras diferentes de uso de los sonidos acusmáticos:

- Los que no corresponden a la causa observable en la imagen y que, por el fenómeno de síncrexis, son asimilados por el efecto sonoro de la causa que se visualiza (Bergman, Jeunet-Caro, Carax, Poliak, Tarkovski, etc.)
- Los que no responden a las causas visibles, pero tampoco pertenecen al fuera de campo en el sentido de dar cuenta de otros acontecimientos fuera del encuadre visual.
- Los que no tienen un “valor” índice, no pertenecen al campo, pero producen una reacción (o son consecuencia de ella) en los personajes o seres animados que están en el campo.

También se observa un uso diferente de estos sonidos según el género: narrativo, documental, dibujo animado, experimental, video-arte, etc., e incluso usos diferentes dentro del mismo género. Se les da un mayor uso y creatividad, en la medida en que se les ha otorgado mayor importancia y se usan para mediar entre el sonido referencial y el sonido musical. Es menor un uso estructural ya que son pocos los casos donde son observables factores constructivos implícitos en la banda sonora.

Como no tienen ningún valor como indicio ni correspondencia con ninguna causa visual, la inclusión de estos sonidos en la secuencia sonora nos obliga a preguntarnos en qué medida constituyen una clase particular de sonidos y cuál es el sentido de su inclusión.

Ya dijimos que Pierre Shaeffer los llamó sonidos acusmáticos, categorizándolos, de esta manera, como una clase particular de sonidos pero, como ya hemos dicho en un trabajo dedicado a la banda sonora, para nosotros estos sonidos no son aquéllos cuya fuente no se ve, sino aquéllos en los que ésta no se puede identificar. En el cine no son sólo aquellos sonidos

cuya fuente está fuera de campo, sino los que no tienen índice, los que carecen de referencialidad, aquellos cuya causa se desconoce; de lo contrario, todos los sonidos grabados serían acusmáticos puesto que la fuente nunca está presente, con lo cual el concepto carecería de sentido.

Podríamos decir, en principio, que este tipo de sonidos se usa con sentido expresivo. En los lenguajes audiovisuales una estructura sonora sería pobre si se limitara a incluir los sonidos cuyas causas están implícitas en la imagen. Otro uso -y éste tal vez sea el más interesante- es el que se hace con un sentido constructivo y formal ya que por su particular condición pueden mediar entre los sonidos índice y los sonidos musicales asumiendo un rol estructural en superposición o en sucesión. Se los incluye para lograr un cierto espesor "semántico", para funcionar como factores de enlace, de "extrañamiento", de sustitución, o también para establecer un criterio de analogía.

A partir de la observación hemos podido establecer la siguiente clasificación de los sonidos acusmáticos:

- Sonidos acústicos procesados o sonidos electrónicos que reemplazan a los sonidos correspondientes a determinadas causas "en cuadro" y que, por el fenómeno de síncrexis, se asocian a dichas causas (analogía).
- Sonidos procesados que desnaturalizan la fuente original y por lo tanto su reconocimiento.
- Sonidos fuera de campo, de fuente no reconocible (extrañamiento).
- Sonidos que no pertenecen al campo y que se asocian con él a través de un indicio visual pudiendo estar relacionados con la interioridad de un personaje (dolor, estado anímico, reacción, etc.).
- Sonidos que se asocian a objetos, artefactos o seres no existentes y que -una vez establecida la asociación- pueden anticipar su aparición o dar cuenta de ellos.
- Sonidos que se integran a otro u otros sonidos, magnificando el carácter expresivo sin afectar sustancialmente lo narrativo.
- Sonidos "musicales" (instrumentales o electrónicos) que no se constituyen en fragmentos musicales, que median entre los "sonidos ambiente" y la música y que pueden officiar de señales, de puntuación o de enlace.
- Sonidos que plantean espacios irreales o desconocidos.
- Sonidos que dan idea de movimiento, desplazamiento, velocidad, etc., fuera de la temporalidad física conocida del mundo real.

En ciertos casos también se ha constatado:

- Además del uso expresivo y estructural, un uso narrativo.
- Una mayor presencia de estos sonidos en filmes de ciencia ficción y en menor grado en filmes de acción. Del mismo modo se ha constatado un mayor uso en filmes más actuales (seguramente debido al avance tecnológico).
- Una mayor presencia de estos sonidos en el cine de autor, seguramente como consecuencia de una mayor especialización, es decir, de una mayor participación del diseñador del sonido en la concepción del diseño.

Lo expuesto nos permite enunciar que la inclusión de estos sonidos no es sólo para cumplir una función expresiva o constructiva-formal, sino también una función narrativa, en particular cuando

se hacen cargo de situaciones, espacios, objetos y “personajes” (actantes) que no pertenecen a la realidad. También podemos agregar factores constructivos: espesor semántico, factor de enlace, anticipación; factores expresivos: sustitución, analogía, énfasis, ambivalencia; factores narrativos: asociación, extrañamiento, espacio tiempo irreal, interioridad, caracterización no realista.

Para sintetizar, podríamos decir que cuando el sonido no tiene referencia a causas o acciones conocidas (carece de un valor índice) y no pertenece al nivel de las estructuras musicales, su inclusión en una banda sonora puede responder a criterios expresivos, a criterios constructivos formales y/o a criterios narrativos particulares.

Ya dijimos que los sonidos que constituyen una banda sonora no siempre son reales en el sentido de su correspondencia con las fuentes a las cuales se asocian. Es sabido que en el proceso de posproducción se elaboran sonidos con diferentes medios, que al asociarse a la imagen dan la idea de verosimilitud (contrato audiovisual). Sin embargo, con la posibilidad de elaboración que hoy día tiene un sonido (tanto con técnicas analógicas como digitales) el cine ha logrado en lo referente a las bandas sonoras, un gran enriquecimiento. Esto ha permitido crear nuevas dimensiones en el aspecto narrativo y expresivo y en el aspecto constructivo.

Este desarrollo se verifica en los filmes de ficción cuando se reemplaza el efecto acústico de una determinada causa para dar una mayor sensación de “realidad” o en los filmes de ciencia ficción, cuando lo que se pretende es un alejamiento de dicha realidad tendiente a crear nuevos espacios de representación: irreales, imaginarios; mundos alternativos que requieren ser poblados de un universo sonoro que evite toda asociación con la realidad. En este sentido, los nuevos modos de producción van imponiendo su particular naturaleza, creando estéticas nuevas más acordes con determinados géneros filmicos. A géneros tales como el fantástico y el de ciencia ficción este tipo de sonidos le aporta nuevas imágenes. Lo mismo sucede con otros géneros audiovisuales: filmes experimentales, videoarte, producciones multimediales, en los que el empleo de los sonidos acusmáticos permite un mayor desplazamiento de lo denotativo a lo connotativo .

Tal vez sea oportuno señalar que un sonido está siempre sujeto a una doble reducción: por un lado al nivel de indicio, causa o fuente; por otro, a su aspecto acústico, que corresponden a una escucha ordinaria y a una escucha reducida respectivamente. Este último tipo de escucha es esencialmente profesional ya que da cuenta del nivel constructivo formal.

Humberto Eco, en sus *Seis paseos por los bosques narrativos* plantea con absoluta claridad el doble nivel de articulación de la narración literaria y remite cada nivel a un diferente tipo de lector: el lector semántico y el lector estético. Es fácil observar que en los lenguajes audiovisuales (al menos en los géneros de ficción), el nivel de la fábula recae esencialmente en el lenguaje verbal, en aquello que se cuenta (nivel del significado) mientras que el “cómo se cuenta” está vinculado a la sintaxis del discurso cinematográfico. Sin embargo, este otro nivel no siempre es cuidado en el guión literario. Con respecto al texto cabe observar que se puede decir lo mismo de diferentes maneras (ver Raymond Queneau).

Christian Metz , cuando establece los fundamentos de la semiología del cine, nada dice del texto, de lo que se cuenta, y si bien cuando se “narra” con sonidos la lógica (orden) responde a la lógica de las acciones de las cuales el sonido forma parte, no sucede así con la música, porque en ella el significante y significado se homologan, es decir, el significado es el significante. Lo mismo cabe decir con respecto a los sonidos acusmáticos.

Creemos que los lenguajes audiovisuales también se sustentan a partir de estos dos niveles ya que puede haber un producto audiovisual sin texto verbal pero no sin imágenes.

Los lenguajes audiovisuales son polisémicos ya que se narra con diferentes lenguajes, y muchos de ellos carecen de significado (por lo menos con el sentido que le damos al significado en el lenguaje verbal). Con los lenguajes que integran la cadena audiovisual también podemos crear sentido, y es en este nivel, en el del significante (inclusive en el del texto) donde debe ponerse el énfasis, puesto que es aquí donde deben articularse las unidades mínimas de sentido de las diferentes cadenas lingüísticas que constituyen el lenguaje audiovisual. Más allá de la fabulación existe un universo sintáctico formal, un continuum sintagmático donde se articula de manera sistemática cada factor que interviene, sea del orden que sea.

Es aquí donde, más allá del nivel metafórico, este tipo particular de sonido adquiere cada día mayor importancia dada su originalidad y su no correspondencia con causas reales (podemos considerar al lenguaje audiovisual una metáfora virtual de acción, más allá de la "proyección sentimental" que pueda producir). Como hemos dicho, estos sonidos se obtienen por síntesis electrónica o por procesamiento de sonidos acústicos desvirtuando su referencia a la fuente original hasta hacerla irreconocible.

Veamos ahora más en detalle lo observado:

- Existen sonidos acústicos procesados o sonidos electrónicos que reemplazan a los sonidos correspondientes a determinadas causas "en cuadro" y que, por el fenómeno de síncrexis, se asocian a dichas causas (analogía). Como ya hemos dicho en otra oportunidad, los sonidos que integran una banda audiovisual casi nunca corresponden a la causa que vemos en la imagen (posproducción). Sí deben ser verosímiles, creíbles, pero nada impide "forzar" cada sonido hasta un grado de transformación tal, que si los escucháramos aislados de la imagen nos resultara muy dificultoso asociarlos a la misma (causa). Este distanciamiento debe producir forzosamente una nueva significación; se trata de valorizar una acción potenciándola a través de las cualidades del sonido.
- Existen sonidos procesados de modo que se llega a dudar sobre las fuentes que los originan al punto de poder pensar que provienen de otras. La diferencia con el tipo anterior reside en que en este caso al espectador se le crea una incertidumbre porque no puede vincular el sonido con la fuente presente en la imagen ya sea porque no está en sincro, porque no coincide con la acción o porque el efecto acústico no coincide con la causa que se muestra. Podríamos considerar a esta última relación un caso extremo, donde la imagen nos muestra una fuente, pero el sonido que se escucha como consecuencia pertenece a otra (analogía formal o tímbrica), con un grado de alejamiento que hace dudar del origen o más bien nos remite a más de uno posible, creando un fuerte grado de ambigüedad por demás interesante.
- El grupo de sonidos que sigue es el perteneciente al fuera de campo de fuente no reconocible (extrañamiento). Es a nuestro entender el grupo de los sonidos esencialmente acusmáticos, en la medida en que no es posible asociarlos con una fuente conocida y que no tienen vinculación con ningún indicio visual, sea éste referido a una fuente sonora, a un gesto, acción, etc.

Por lo tanto, debemos considerarlos como fuera de campo sin referencia a fuente conocida y que producen un extrañamiento. El uso de estos sonidos es más habitual en las producciones audiovisuales experimentales, también se los encuentra, aunque en menor medida en otros filmes, especialmente en los de ciencia ficción. Cuando los diseñadores vayan tomando conciencia del potencial que estos sonidos tienen como productores de nuevos sentidos se podrán establecer patrones más precisos.

- Otro grupo de sonidos es el que reúne a aquellos que no perteneciendo al campo se asocian a él a través de un indicio visual que parece responder a la interioridad de un personaje (dolor, estado anímico, reacción, etc.). Se diferencia del anterior no por su naturaleza acústica o perceptiva, sino por la función que se le asigna en la narración audiovisual, dado que con ellos se pretende dar cuenta de las posibles sensaciones interiores de los personajes, vinculadas al placer-displacer, las emociones, etc., y que suelen corresponder con la expresiones faciales de los actores o, en todo caso, dan cuenta de lo que se oculta detrás de una expresión neutra o contradictoria.
- Del mismo modo podremos considerar al grupo de sonidos que se asocian a objetos, artefactos o seres no existentes. En principio, no es posible establecer la fuente productora de estos sonidos, pero una vez producida la asociación audiovisual (síncresis), pasan a ser sonidos índice y su aparición en el fuera de campo anticipa o da cuenta de la cercanía, de la presencia del objeto o ser que representa. Dado que están asociados a fenómenos no reales, trátase de animales prehistóricos, extraterrestres, seres o naves espaciales, artefactos, etc., la eficacia de estos sonidos radica en que es el estímulo acústico el que anticipa la aparición en imagen de sus supuestas fuentes. La aparición en sincronía de ambos aspectos crea, virtualmente, la idea de verosimilitud y por lo tanto pierden su carácter de acusmáticos.
- Otro grupo está formado por sonidos acusmáticos que se integran a otros u otros sonidos magnificando el carácter expresivo, sin afectar sustancialmente lo narrativo. Responden más a cuestiones formales en el interno de la construcción de la banda sonora. Se suelen observar complejos sonoros o secuencias formadas por un número discreto de sonidos índice a los cuales se les incluye uno o más sonidos acusmáticos con el fin de potenciar el carácter expresivo de dicha unidad de sentido sonoro. Para dar un ejemplo de lo antedicho piénsese en el sonido del disparo de una pistola en el cine y en la realidad. Del mismo modo, son observables en una sucesión de sonidos índices aglutinados, integrados en un todo por sonidos que no pertenecen a este grupo ni a otra cadena de las que forman parte habitualmente los sonidos (el texto, la naturaleza, los artefactos y la música).
- Otro tipo de sonidos lo constituyen aquellos que son netamente “musicales” (instrumentales o electrónicos) que no se constituyen en fragmentos musicales, que median entre los sonidos “ambiente” y la música y que suelen officiar de señales, de puntuación o de enlace. No son fáciles de identificar debido a que responden a nuevas técnicas de producción y que no pertenecen ni al ambiente, ni a la música, dado que suelen aparecer aislados (no constituyen estructuras) y que tienen, además de un sentido narrativo expresivo, un sentido formal y constructivo. A partir de las dos variables que los caracterizan (material y formal) crean grados de contigüidad, de vínculo entre sonidos que pertenecen a las diferentes cadenas sonoras intencionales no verbales. Son observables siempre que se detecten en

- la construcción de la banda sonora los criterios constructivos del sonomontaje.
- Los sonidos que plantean espacios irreales o desconocidos pueden constituir otro grupo, dado que el estímulo no deviene solamente de las imágenes que puedan generar, sino también de las que se producen por las asociaciones que se establecen entre los diferentes sonidos o por la organización de conjunto. Este tipo de articulación sonora se configura en un verdadero nuevo lenguaje (que ya tiene como lenguaje independiente más de 50 años) constituyéndose, sin duda alguna, en un torrente de imágenes nuevas, en nuevas poéticas, cuyo valor más de un cineasta ya ha descubierto (Tarkovsky).
 - Queremos referirnos, por último, a aquellos sonidos que crean la sensación de movimiento, desplazamiento, velocidad, fuera de la temporalidad que se sugiere en la imagen, dando la idea de por lo menos dos temporalidades diferentes: la correspondiente al tiempo físico y otra más irreal. Esta idea se logra por la naturaleza intrínseca de estos sonidos o por las posibilidades que brindan los nuevos medios de elaboración y difusión, que en la actualidad permiten incluir la totalidad del espacio (multidimensional) y dar cuenta de la ubicación espacial y también del desplazamiento entre dos o más puntos (concepción topológica del tiempo).

También cabe observar que la presencia de estos sonidos acusmáticos se constituye en un factor de separación o enlace entre dos secuencias diferentes y contiguas dentro de un mismo filme, pero de lo observado pudimos constatar que existan factores comunes que dan cuenta de la presencia de un mismo criterio entre dos secuencias consecutivas, incluso cuando media entre ellas un insert. Sí es observable que, en muchos casos, se mantiene un criterio de analogía, esto es: vinculación entre dos sonidos por medio de una cualidad común, asimismo, si bien pueden no existir factores de enlace comunes entre dos secuencias, la permanencia (reiteración) de estos sonidos es un factor de enlace, en particular cuando se trata de un montaje paralelo.

Para concluir citemos una vez más a Andrei Tarkovski:

...Además, la música electrónica se puede perder en el mundo sonoro de una película, esconderse detrás de otros sonidos, parecer algo indeterminado; puede parecer la voz de la naturaleza, la articulación de ciertos sentimientos, puede asemejarse también al respirar de una persona. Lo que quiero destacar es la indeterminación. El tono sonoro debe mantenerse en una indecisión, cuando lo que se oye puede ser música o una voz o sólo el viento.

Si bien el autor no alude directamente a los sonidos acusmáticos, no nos queda ninguna duda: está hablando de ese universo que trasciende la mera denotación para sumergirnos en la pura connotación, en ese mundo mágico del cine o de las artes audiovisuales.

1 Beltrán, Rafael. *Ambientación Musical*. Instituto Oficial de Radiotelevisión Española, 1991, Madrid, p. 32.

2 *Op. Cit.*, pp. 42, 43.

3 *Op. Cit.*, p. 77.

4 Discrepamos con este concepto.

5 Shaeffer, Pierre, *Tratado de los objetos musicales*. Editorial Alianza S.A. Madrid, 1964.

6 Saitta, Carmelo. "El Sónido" en *La banda sonora. Apuntes para el diseño de la Banda Sonora en los lenguajes*

audiovisuales. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA. Argentina, 2002, pp. 29-35.

7 Eco, Humberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993. Editorial Lumen, Barcelona, 1996.

8 Queneau, Raymond. *Ejercicios de estilo*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1996.

9 Metz, Christian. *Estructuralismo y estética*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1969.

10 Según Tarasti, en un sentido general podemos definir a la narratividad como "una categoría general de la mente humana, una competencia que involucra eventos temporales colocados en un cierto orden, un continuum sintagmático. Este continuum tiene un comienzo, un desarrollo y un final y el orden creado en este sentido (y bajo ciertas circunstancias) es llamado una narración". (TARASTI, Enero, 1994, A Theory of Semiotics, Indiana University Press; p. 24). Es por ello que no aceptamos la idea de extradiegética para cierta música o ciertas estructuras sonoras. Diégesis = narración.

11 Diferentes grados de modulación.

12 Tarkovsky, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Ed. Rialp, Madrid, 1996.

13 *Ibidem*.

Revista de Investigación Multimedia (RIM), Año 1, N° 1, 2006, pp. 4 a 9.

Instituto Universitario Nacional del Arte. Área Transdepartamental de Artes Multimediales.

ISSN: 1850-2954.



pedagogía



Órgano electrónico

Artículos publicados en "Novedades Educativas", 1983

Trabajando con el órgano electrónico I

Para trabajar con estas máquinas sólo es necesario que el docente, después de un detenido análisis, advierta que todo lo que tiene que hacer es ponerse a tocar. Con esto quiero decir que debe animarse, superar el natural temor que produce un "artefacto desconocido" pues, hasta donde yo entiendo, éste es el problema más generalizado.

Los docentes, durante años, argumentaron una serie de razones en contra del uso de estos instrumentos que, afortunadamente, el tiempo se ocupó de disipar. Veamos algunas de estas argumentaciones:

1. Tienen un sonido pobre: ¿Qué debemos entender por sonido pobre? ¿Poco armonioso, desafinado? Qué podemos decir entonces de los pianos de las escuelas, por lo general desafinados y con sonidos de calidad más que discutible. Es cierto que algunos timbres -especialmente en los órganos viejos- se parecían muy poco al instrumento que pretendían imitar, pero, en tal caso, deberíamos decir que algunas "imitaciones" son malas y esto se compensa con una amplia variedad de timbres, perfectamente afinados y de muy fácil producción. La calidad de los sonidos, por otra parte, es incuestionable en los órganos de buena calidad y de fabricación reciente.

2. Tienen acordes simples. Si bien es cierto que en estos instrumentos sólo vienen presentados los cuatro acordes básicos: mayores, menores, mayores y menores con séptima, también es cierto que son estos acordes los que definen las estructuras cadenciales propias de la armonía tonal, sistema que rige para la mayor parte de la música (para no decir toda) que usamos en la escuela. En los casos en que se necesitaran otros acordes, si en la música que tocamos no existe impedimento alguno para usarlos, menos existe como posibilidad instrumental. En estos instrumentos se pueden usar los patrones rítmicos sin recurrir a los acordes preseteados, lo que amplía las posibilidades armónicas; el teclado puede ser usado en forma normal si no se selecciona el sistema de acompañamiento automático propio de estas máquinas.

3. Usan esquemas rítmicos propios de la música popular. ¿Y eso qué tiene de malo? ¿Acaso existe en la escuela otro medio para obtener un "acompañamiento", una sección rítmica que suene de esta manera? De haberlo, en buena hora, de no ser así, ésta es una base eficaz para acompañar las canciones de moda con una sonoridad muy parecida a la de las grabaciones comerciales. Además, la mayoría de estos instrumentos poseen, aunque en menor cantidad, algunos ritmos que podríamos llamar clásicos, por supuesto, estos recursos se amplían si se cuenta con un buen instrumento o se compone.

4. No tienen ritmos folklóricos. Es cierto, no están pensados para nuestra música, pero hoy existe, en la mayoría de los instrumentos, la posibilidad de "cargar" otros bancos que no sean los que la máquina trae. Existen, por supuesto, cartridges con diferentes estilos, inclusive con nuestros más característicos ritmos (zamba, chacarera, chamamé, tango, candombe, etc.).

5. El pie métrico es implacable, no se puede seguir. Si uno quiere ser preciso, qué remedio, también es implacable un metrónomo. Habrá que ir probando diferentes velocidades o, en todo caso, puede anularse el "ritmo automático" y trabajar con el ritmo libre.

6. No favorecen la creatividad. No creo, sinceramente, que un instrumento por sí mismo favorezca o no la creatividad. La creatividad depende de otras variables y, honestamente, muchas de las cosas que se hacen en el aula son poco creativas sin que intervenga el órgano electrónico. La música puede ser arte, magia o espectáculo, y para estas alternativas, un instrumento con las características del órgano electrónico no sólo es apropiado, puede ser, además, estimulante para desarrollar muchas habilidades musicales.

7. No se prestan para las tareas del aula. Este argumento, como el anterior, se esgrime con frecuencia y es un índice más de la inconsistencia de dichas argumentaciones. Las máquinas son eso: máquinas; tienen ventajas y limitaciones, están hechas para hacer un determinado trabajo y no para otro, aunque, con un poco de ingenio, pueden ampliarse sus aplicaciones. No es correcto juzgar a una máquina por lo que no hace, debemos, más bien, aprovechar aquellas cosas que sí hace, si es que nos ayuda en nuestra actividad, si es que sirve a nuestros propósitos.

Me atrevo a decir que las ventajas que un órgano nos ofrece para resolver o experimentar ciertos temas son verdaderamente sorprendentes. En pocos segundos nos pone frente a una realidad que de otro modo nos insumiría muchas horas de trabajo, sin la seguridad de un resultado cierto. Pensemos cómo nos puede ayudar a achicar la distancia o el camino que media entre el propósito y el resultado, cómo una idea se puede “corporizar” en muy poco tiempo, cómo, una vez establecido un patrón, es posible mantenerlo sin temor a errores o a modificaciones casuales o accidentales.

Podría agregar muchas otras ventajas: la posibilidad de convertir cualquier aula en aula de música, la posibilidad de que la escuela posea un teclado a un monto mínimo, la posibilidad de acceder a la armonía, a una base rítmica, al arreglo en forma inmediata.

Trabajando con el órgano electrónico II

El órgano electrónico y la organización rítmica

El aspecto rítmico es, tal vez, el más importante en el momento de definir las características de una determinada música. No debemos olvidar que la música es básicamente un arte temporal y que el ritmo es el medio por el cual dicho tiempo se organiza.

De hecho, una música puede carecer del sistema de alturas (los onas, por ejemplo, hacían música sobre una sola nota a igual que algunos compositores actuales como Giachinto Scelsi) pero nunca carecer de algún sistema rítmico, por elemental que éste sea. Es curioso que en este lugar, el del ritmo, la música más primitiva y la más tecnificada, como es la electrónica, compartan su lugar más estructurado.

A estas reflexiones sobre la importancia del ritmo, quiero agregar dos comentarios. El primero está ligado a la negligencia con que se tratan estos temas, tanto en el nivel especial como en el general, donde el tema rítmico se reduce casi siempre a la idea de metro. El segundo comentario es que aunque el órgano electrónico no permite realizar todos los esquemas rítmicos posibles, como ya dijimos, debemos aprovechar sus ventajas y no lamentarnos de sus limitaciones.

Recordemos que la palabra "ritmo" se usa con diferentes sentidos: a) ritmo de blues para indicar una configuración característica del jazz; b) seguir el ritmo, batir las manos o golpear el pie en el piso siguiendo el "pulso" de la música; c) seguir el ritmo de la melodía: palmar las relaciones de entrada (no necesariamente duraciones), seguir mentalmente la canción mientras "llamamos" a cada nota o fonema con las manos; d) esta música tiene más ritmo que otra, para indicar un cambio de velocidad, etc.

Metrónomo y pie métrico

Haga que sus alumnos habiliten un "ritmo" cualquiera, haga que lo escuchen. Una cosa que podemos hacer es variar su velocidad; veamos cuáles son sus límites; reparemos en que los límites de la máquina son mayores a los que corresponden a los límites dentro de los cuales podemos todavía reconocer el género al cual pertenecería potencialmente nuestra pieza.

Comparemos este ejemplo con el metrónomo (tempo) a igual velocidad: habremos determinado el pie métrico. El pie métrico es la distancia entre un sonido y otro del metrónomo. Comúnmente se lo llama "pulso"; en realidad la palabra "pulso" se ha establecido como un sinónimo de metrónomo. Lo correcto, en este caso, sería hablar del pie métrico, puesto que varios de estos pies, constituyen un "metro" (o kolon métrico) que es una unidad rítmica mayor a la que en general llamamos "compás" (pero debemos recordar que "compás" y "metro" no son la misma cosa). En realidad, la barra de compás delimita muchas veces (aunque no siempre) a un metro, esto sucede también en el órgano.

Si escuchamos el patrón métrico elegido (por ejemplo el de blues) veremos que éste es un metro formado por cuatro pies métricos cuya delimitación, no sólo depende del acento de intensidad sino también de todas las demás funciones, incluyendo la armonía.

Dicho de otro modo, al escuchar un "ritmo" elegido se pueden comprobar dos constantes: una es el "pie métrico" y su repetición isócrona; la otra es el metro, al que podemos definir como la suma de pies métricos, y que también se repite de manera periódica.

Haga que sus alumnos analicen qué factores hacen a la repetición de dicho metro. Hagamos analizar por cuántos pies métricos está compuesto, cuáles son sus acentos, de qué naturaleza son (posicional, agógico, funcional, dinámico, etc.), cuáles son sus factores materiales (el timbre, la dirección, etc.). Se pueden analizar otros aspectos: la convergencia o divergencia de los acentos, cuáles son sus subdivisiones internas, qué cosa caracteriza a este "ritmo", qué relación existe entre un ritmo elemental y los diferentes ritmos que constituyen este metro, qué relación hay entre cada unidad rítmica y el metro, entre un metro y el resto, etc. Es fácil ver que pese a que un determinado "ritmo" es un modelo fijo en el órgano, es más que suficiente para entender que éste es en realidad un fenómeno compuesto y que aquello que lo caracteriza no es necesariamente el "pie métrico", el cual debe considerarse en todo caso como un substrato, como una grilla que subyace en el fondo y que oficia de "soporte" del o de los ritmos, y esto es lo importante.

Es necesario entender que en realidad el ritmo es un fenómeno que requiere atención, que está más allá del metro o compás, que es un fenómeno integral, que debe ser entendido como una totalidad y que su conformación (nos referimos a los que caracterizan los diferentes estilos populares) son simples hechos producidos por la intuición y la elaboración de una expresión, casi siempre espontánea.

Como dijimos, en un órgano, la base rítmica que caracteriza a un género musical está fijada -aunque de manera básica- con mucha precisión, la posibilidad de ser descompuesta suprimiendo instrumentos nos permite ver las partes de manera inequívoca. Del mismo modo podemos, una vez reconocidos los rasgos que caracterizan a cada ritmo, compararlos entre sí, ver cuáles son sus constantes, cuáles las variables. También podemos desarrollar, sobre los elementos básicos, variaciones del resto de los elementos. Dejemos el bajo y la base armónica, suprimamos la batería y tratemos de restituirla desde el teclado. Lo mismo podemos hacer con el resto de los instrumentos (piano, bajo, etc.); aquí también podemos armar patrones rítmicos que no existan en la máquina.

Esto también puede ingresarse en el secuenciador y usarlos de fondo para lo que se necesite tocar, también se podrán usar varios órganos donde uno de ellos funcione como base y constante métrica y el resto puede tocarse a través de otros teclados, armando en cada caso un elemento diferente.

También conviene estudiar las introducciones, los puentes y los finales.

Las posibilidades de un órgano son muchas, van desde el uso de un "preset" hasta la posibilidad de realizarlos tocando cada parte e incluso variando o cambiando sus elementos.

¡Manos a la obra!

1983, noviembre - Trabajando con el órgano electrónico (El órgano electrónico y la organización rítmica). Revista Novedades Educativas N° 36.

Trabajando con el órgano electrónico III

Órgano y Armonía

En el órgano electrónico los acordes están “preseteados”, es decir están pre-establecidos. Todo lo que tenemos que hacer es apretar una o más teclas para poder escuchar, no sólo un acorde, una armonía, sino de qué manera ésta se expande en el tiempo. Pero no sólo esto, también es posible establecer una secuencia de acordes y tocarlos sin saber exactamente lo que está sucediendo. Ud. se preguntará cuál es la ventaja de tanta inconsistencia.

Veamos, uno tiene -con la mínima instrucción y casi sin ningún conocimiento- una secuencia armónica básica. O, dicho en otros términos, Ud. tiene, de manera simple el sustento que rigió la música occidental durante 300 años. Y, si no le parece maravilloso, pruebe a verlo de este modo: la “obra” musical está presente antes del conocimiento y antes de la teoría necesaria para adquirirlo. Es decir, Ud. no tiene que aprender una teoría para tener una realidad, es la realidad la que le permite tener una teoría. De hecho, como en realidad sucedió, la armonía, tal cual la conocemos hoy día, no es solamente la teoría formulada por Rameau; de todos modos lo que hacemos es reconocer las reglas en las obras, y eso es lo que nos propone el órgano. Las cosas están ahí, vamos a estudiarlas.

Veamos que es lo que tenemos: lo más importante de todo, aunque parezca obvio, es que hay que pensar en una sucesión. Los que nos dedicamos a este negocio tenemos tendencia a considerar a la armonía como un fenómeno de superposición cuando, en realidad, sería bueno pensarlo, en principio, como una sucesión. Y el órgano nos ofrece esta posibilidad.

Sabemos que están configurados los acordes pertenecientes a la armonía diatónica: esto es, las tríadas que se construyen recorriendo las notas de una escala diatónica. Estos son acordes mayores, menores y de séptima de dominante, este último tiene una quinta disminuida.

Es importante, por lo tanto, estudiar cómo se vinculan los acordes entre sí, cuál es su relación funcional y esto lo podemos ver muy fácilmente en un órgano electrónico. Aquí sería conveniente ver las diferentes cadencias y ver su aplicación en la música; ver diferentes canciones o temas que incluyan este tipo de cadencias. Para esto existen ediciones especialmente diseñadas que incluyen este repertorio, ya sea porque los temas se basan en las mismas, o porque existen adaptaciones, obras con un repertorio mayor de acordes que el que permite el sistema automático.

Estas piezas pueden resultar interesantes, por ejemplo, para estudiar las supresiones de acordes secundarios y de este modo entender cuáles son los acordes fundamentales de una cadencia. También se pueden estudiar los reemplazos, cuando éstos existan. Puesto que los acordes se encuentran en su estado fundamental, es posible ver de qué manera un acorde complejo es sustituido por otro más simple (por ejemplo, acorde de novena reemplazado por un acorde menor sobre el quinto grado; o un acorde sobre el quinto grado con séptima, es reemplazado directamente por el acorde disminuido sobre el séptimo grado). Este procedimiento permite, no sólo hacer música de manera rápida y efectiva, sino también -como se ve- entender las relaciones atractivas que se establecen entre los diferentes grados de la tonalidad.

De ese modo uno puede ir explicando algo que existe y que puede usarse sin mayores problemas. Llegará el momento en que un oído atento notará la ausencia de otros recursos expresivos y funcionales, pero cuando esto suceda el alumno habrá adquirido -si lo hemos sabido guiar- esta idea de que la armonía debe pensarse como un proceso desplegado en el tiempo y no sólo como una superposición de notas. De proceder así, veremos que la superposición dependerá de la sucesión o, si se quiere, del estrecho vínculo entre una cosa y otra.

En alguna etapa se podrá usar la zona del teclado destinada a la melodía como un complemento del "teclado armónico". Habrá que localizar (usando el mismo timbre) la ubicación del acorde en el registro para luego completar con séptimas y novenas los acordes que en principio no tienen dichos intervalos. Más adelante se podrá experimentar en qué "tiempo" convendrá ubicar las disonancias. De esta manera el órgano se habrá transformado en un instrumento de acompañamiento en el que los acordes "preseteados" podrán completarse o sustituirse en el sector del teclado melódico.

No debemos descartar, por supuesto, las posibilidades de este instrumento si lo usamos como un teclado común. En tal caso, cualquier acorde y cualquier posibilidad de explicitación en el tiempo de éstos se podrá realizar si se cuenta con el conocimiento y la técnica necesarios. Y este es el aspecto más importante. Si no se tiene o no se desea adquirir dicha técnica (por lo menos como algo apriorístico) el órgano facilita un acercamiento a estos temas cuyos resultados son muy satisfactorios. Tal vez, y esta es la esperanza si uno no se queda en ese primer resultado (y evitar que esto pase es la función del docente), podremos sumar a la gratificación de los resultados obtenidos, el estímulo para seguir avanzando, siguiendo algún derrotero como por ejemplo el que le proponemos, con la finalidad de que la incorporación de nuevos recursos se puedan ir volcando en las canciones u otras composiciones.

De este modo haremos del aprendizaje una actividad permanente, continuada, gradual, y lo suficientemente estimulante como para poder encontrar los recursos necesarios que permitan satisfacer las necesidades que cada individualidad requiera.

En este sentido, he visto a muchos chicos hacer música con un órgano, y lo hacen desprejuiciadamente, con gran soltura y libertad, por cierto, lo cual es realmente formidable. Si después las expectativas que los docentes tenemos respecto a la formación superior de nuestros alumnos no se cumplen, habremos logrado que "hagan" música al nivel que sea. Lo cual no es poca cosa.

De este modo, el alumno, en todo momento, no sólo tocará la música que a él le interesa, sino que ésta, gracias al órgano, sonará de manera similar a como él está acostumbrado a oírla. Habrá de este modo incorporado la armonía, no sólo como una superposición de notas sino como un sistema funcional en el que cada acorde no será una referencia teórica sino también una forma de llenar el "tiempo" de la música. El alumno no sólo habrá usado una "armonía" sino que se habrá familiarizado con una técnica de acompañamiento, cosa por cierto nada despreciable.

Como ya dijimos, los recursos pueden ser pobres, pero esto sólo lo podremos decir una vez que los conozcamos y que tengamos una visión totalizadora del tema; no antes.

1983, diciembre - Trabajando con el órgano electrónico (El órgano electrónico y la armonía).
Revista Novedades Educativas N° 37.

Trabajando con el órgano electrónico IV

Instrumentación y Orquestación

Estas áreas, de gran interés musical, están en general excluidas de la docencia; seguramente debido al énfasis que se pone en el tratamiento de las alturas. Sin embargo, debemos pensar que estos aspectos (el del control de estos recursos) son tanto o más importantes puesto que ambos se ocupan del timbre, lo que equivale a decir, del sonido: no olvidemos que la música es el arte de combinar los sonidos.

En este sentido el órgano electrónico se transforma en una herramienta de gran utilidad. Recordemos que llamamos "instrumentación" al estudio de los recursos y posibilidades de los instrumentos, mientras que la "orquestación" consiste en el arte de asignar los timbres. Es decir, la asignación de los instrumentos con sus recursos a las estructuras melódico-armónicas. Si bien estos temas están referidos a la orquesta y su evolución, por extensión son aplicables a cualquier grupo instrumental.

Volviendo al órgano, como éste, en buena medida, reproduce los timbres instrumentales, resulta formidable para plantearnos estos problemas, los que -desde luego- pueden ser ejemplificados con la audición de diferentes fragmentos musicales.

Veamos :

a) Haga que sus alumnos toquen una melodía en su órgano. Si éste tiene secuenciador, haga que ingresen las alturas con sus correspondientes ritmos (para no tener que ejecutarla nuevamente cada vez que se necesite). Ahora haga que cambien de instrumento, que los recorran a todos si es necesario. Pida a sus alumnos que elijan el que más les guste, investigue por qué. Aproveche los comentarios para mostrar ejemplos instrumentales. En general, las diferentes melodías están pensadas con sus timbres correspondientes y esta elección se debe a que existe una relación estrecha entre las características de la melodía y las características del sonido instrumental correspondiente. Intente tocar en un xilófono el solo de "Orfeo y Eurídice" de Gluck, originalmente escrito para flauta; vea como se desdibuja su carácter. Tome otros ejemplos; piense que un pasaje cromático rápido es relativamente fácil de hacer con una flauta o un clarinete pero es más difícil en una trompeta, o en un trombón. Piense en un sonido staccato o en una repetición rápida de una trompeta; trate de hacerlo en un violín (con arco); muestre cuán diferente suena. Como dijimos, un buen compositor tiene un timbre para cada melodía. El tomar conciencia de ello ayudará a sensibilizarse sobre este aspecto y a valorar una música por sobre otra.

b) Otro aspecto importante es el que tiene que ver con el registro y las tesituras, cosas que generalmente confundimos debido a que usamos el piano para plantear este problema. He hecho muchas veces la siguiente experiencia, siempre con el mismo resultado: le pido a un chico (y no tanto) que toque en el piano en el registro grave, medio y agudo; luego le pido que haga lo mismo en un "celestín". Invariablemente, el chico traslada la misma conducta de un instrumento a otro, cuando, en realidad, el "celestín" tiene todas sus notas en el registro agudo. Como se ve, se confunde la idea de "registro" con la de "tesitura"; que dependen del instrumento. Las zonas de un instrumento son tres y, por supuesto, el timbre es el parámetro que permite diferenciarlas. Por ejemplo, el flautín tiene tres tesituras (grave, media y aguda) pero todos sus sonidos se inscriben en el registro agudo.

En el órgano, muchas veces, se excede la tesitura normal de un determinado instrumento; éste "salirse" del ámbito, nos lleva a no reconocer ya el timbre como perteneciente al ins-

trumento en cuestión. Es importante que puedan reconocerse auditivamente los diferentes timbres, no sólo en cada instrumento sino también en cada zona de tesitura: esto también es parte de la sensibilidad musical. Si el órgano permite el transporte, entonces será más fácil estudiar el problema que plantea la diferencia entre registro y tesitura, por supuesto como cualidad tímbrica.

c) Otro tema importante es el que tiene que ver con la forma de articulación de un sonido. En este sentido los órganos presentan escasos -cuando no nulos- recursos, pero esta ausencia es lo que nos permite recurrir a un fragmento instrumental para mostrar estas cualidades. Por ejemplo: Pensemos que las diferentes articulaciones están ligadas a las distintas formas de producción del sonido. Pensemos en un violín y en las diferencias entre arco, pizzicato, trémolo, saltellato, armónico, liscio, vibrato, etc. Si en cambio tuviéramos un sintetizador, este nos permitiría realizar no sólo muchas de estas modificaciones, sino también hacerlo en un timbre instrumental, por ejemplo el del trombón, acción ésta que en un trombón real no podría hacerse.

d) En cuanto a la orquestación, digamos para comenzar que muchos órganos tienen la posibilidad de superponer dos timbres; esto ya es muy importante para poder pensar en la mezcla de timbres. En este caso no sólo la superposición se realiza para obtener un tercer timbre, sino también para agregar otras cualidades a uno de los dos sonidos que intervienen (forma de ataque, vibrato, diferente extinción, etc.). Comencemos por superponer dos sonidos estacionarios (son los que se mantienen sin variantes mientras esté apretada la tecla correspondiente), veremos que estos dos sonidos pueden o no integrarse. Pruebe cambiando de octava uno de ellos; varíe la intensidad relativa de cada uno de los sonidos. Se sorprenderá con los resultados; verá cómo el sonido cambia sus cualidades, cómo adquiere una mejor "sonoridad". Vea qué obtiene don Maurice en la orquestación del tema del "Viejo Castillo" de los Cuadros de una Exposición de Mussorgsky, mezclando clarinete y flauta, vea como los mezcla. Enmascare, superponga un sonido de una flauta con un sonido de un vibráfono, o un sonido de clarinete con uno de marimba. De este modo verá cómo, en esta mezcla, es difícil reconocer a los instrumentos de viento, mientras que los de percusión tendrán un cuerpo diferente (por ejemplo, crescendo) cosa que no podrían tener solos, salvo con un trémolo.

Posiblemente estas experiencias le parecerán poca cosa. Sin embargo, estas pautas son imprescindibles para comprender el uso del timbre, del sonido; cuyos antecedentes para referirnos a la música de los dos últimos siglos, debemos buscar en Berlioz, cuyo tratado sigue siendo -todavía hoy- un referente.

Pregúntese el docente cómo podría ocuparse de este aspecto tan importante en el aula si no existiera esta máquina, todavía no valorada como herramienta de la clase de música. Piense de qué otro modo que no sea el de tener varios instrumentistas a nuestra disposición podríamos experimentar en el aula los problemas del sonido; problemas que, como verán cuando nos ocupemos del arreglo, no se limita solamente a los temas tratados en esta nota.

¡Seguiremos...!

Trabajando con el órgano electrónico V

El órgano y el arreglo

La música “popular” tiene, respecto de la “académica”, una característica más que destacable: el arreglo. En la música académica el compositor no sólo fija las alturas y los ritmos, sino también todos los otros aspectos, tanto estructurales como expresivos. En cambio, en la música popular, los compositores fijan la melodía y la base armónica y el resto es asumido por cada conjunto, el que le imprime su impronta (a través de lo que se llama “el arreglo”). En nuestro caso no se trata de “hacer un arreglo” sino de estudiar algunas de sus características, lo cual nos lleva a analizar los aspectos que hacen a la concreción de una idea musical, más allá de la melodía y de su sustrato armónico.

Análisis de una canción

No hay duda de que lo que percibimos en primer lugar es la melodía, o mejor dicho, la letra y la “música”. El texto nos ayuda a retener la melodía, no sólo por un problema de interacción perceptiva, sino también porque las melodías construidas en períodos toman su estructura de la estructura gramatical. En segundo lugar, y siempre refiriéndonos a la percepción, se retiene el acompañamiento rítmico. Ya en un plano secundario, se repara -cuando se lo hace- en las segundas voces, en particular si son “rellenos” o puentes, o “contracantos”, etc. Ya con mucha más dificultad se escucharán la armonía, duplicaciones, notas secundarias, etc.

Seguramente, a esta altura se estarán preguntando por el órgano electrónico. En los actuales órganos cada uno de estos materiales pueden estar secuenciados en una de las cinco bandas del secuenciador a las que se le puede sumar una sexta en directo. Si su órgano no tiene secuenciador, nada nos impide, de todos modos, estudiar este problema.

Comencemos por el problema rítmico. En general, en su aspecto más básico éste está armado a partir de tres o cuatro instrumentos: la batería, el bajo, el piano y -a veces- una guitarra.

Desactive de su banco todos los instrumentos menos la batería, para poder analizar cómo está constituida y ver qué instrumentos la integran y cómo está armado el metro o “pattern”. Conviene estudiar primero el ritmo total, para después ver que valores corresponden a que instrumentos (bombo, charleston, tambor, ton-ton, platillos, etc.).

Haga que sus alumnos busquen en el teclado (preset) los instrumentos correspondientes; hágalos tocar en sincronía con el ritmo; haga armar un ritmo similar -o variantes del mismo-; cree otros, etc. Trabajemos ahora con el bajo, escuchémoslo solo. Veamos qué notas de la escala o tono usa, cuál es su ritmo, en qué lugar del compás están puestos sus sonidos. Comparémoslo ahora con la batería, veamos cuáles son las “notas” acentuadas en uno y en otro caso, veamos cómo se complementan los acentos, etc. (recordemos que el ritmo es una sucesión de fenómenos acentuales).

Vayamos ahora al piano. Hagamos un análisis de la armonía, de cómo se articulan las notas de la tonalidad. ¿Lo hace en bloque o desplegando los acordes? ¿Qué ritmo asume? ¿En

qué lugar del registro están sus alturas? Relacionémoslo también con el bajo, con la batería, o con ambos; veamos cómo se arma una base armónico-rítmica. Si hubiera una guitarra u otro instrumento, efectuemos la misma operación; también veamos como se complementan.

También estudiemos la secuencia de los acordes que constituye la cadencia de la pieza, la distancia en que aparecen; es decir, la cantidad de compases o tiempos con que se separan uno de otro. En esta etapa se pueden explicar las cadencias básicas y su enriquecimiento, las funciones suspensivas resolutivas, etc.

Habilitemos ahora la melodía, estudiemos la relación entre ésta y el acompañamiento. Primero con el piano, el bajo o ambos; este es un buen momento para explicar la relación entre melodía y armonía, para ver qué notas de la melodía pertenecen al acorde, cuáles son de paso, cómo van los adornos, bordaduras, anticipaciones, retardos, etc.

Veamos ahora otros aspectos. Cuando activamos un ritmo “preseteado” no sólo se escucha la sección de acompañamiento básico, también se suele escuchar a un grupo de instrumentos que completan la trama rítmica-armónica y que también aportan aspectos que tienen que ver con la textura, el registro y el timbre. En este sentido, y más allá de las peculiaridades que se desprenden del estilo, aquí también conviene analizar estas formas de “relleno”, de enriquecimiento melódico-armónico-tímbrico. Conviene analizar su articulación rítmica, muchas veces contrastando o complementando el acompañamiento básico. Por lo general, estos instrumentos también se constituyen en “patterns” (esquemas fijos). Es importante ver qué instrumentos suelen integrarlos, su afinidad tímbrica, la disposición armónica que adoptan, su ubicación en el registro, rellenando los espacios que median entre el bajo y la melodía. Analice, por ejemplo, el grupo constituido por saxos, trompetas y trombones en el jazz o en cierta música latina.

En algunos casos estos grupos secundarios que complementan el ritmo constituyen verdaderos “fondos” armónicos que están conformados por notas sostenidas, por lo general de instrumentos de cuerda. Preste también atención a los pequeños diseños melódicos o a cómo se mueven sus voces, etc. Ocupémonos también de las introducciones, de los puentes o de los pequeños pasajes melódicos programados para “rellenar” el tempo que queda entre el final de un tema y su repetición, entre éste y su segunda parte (tema complementario). Analicemos su estructura melódico-armónica, analicemos cómo estos fragmentos se constituyen en “clichés” de un determinado estilo y cómo de esto también depende la elección de los timbres y como -una vez entendida su función y su constitución- podría realizarse en clase usando otros instrumentos.

Veamos ahora el tema de las duplicaciones. Es común encontrar que la melodía está duplicada por otro instrumento al unísono o a la octava; esto también sucede cuando la melodía es cantada. En este caso suele también hacerse el paralelismo a una distancia a tercera o sexta de la voz cantada, lo que enriquece también a la pieza. También es importante considerar la asignación instrumental: ver qué timbre conviene.

También sería importante intentar incluir una segunda voz que funcione de una manera más o menos independiente con respecto a la voz principal, es decir, una segunda línea melódica en contrapunto con la primera. Para esta posibilidad, conviene que se practique una nueva melodía sobre la misma base armónica. Si se tiene un secuenciador, entonces podremos usar otro “track” para esta segunda voz lo que nos permitirá compararla con la primera, evitando

repeticiones de altura o paralelismos. Conviene en este caso pensar en el aspecto rítmico, procurando que la línea secundaria se “mueva” más en la medida que la línea melódica principal se quede “quieta” y viceversa. Aquí el timbre es importante dado que esta voz debe entenderse en contrapunto con la otra. Es conveniente usar sonidos análogos, es decir: timbres parecidos. Por ejemplo: si la melodía la hace una flauta o un clarinete, no usar un xilófono. Se puede usar otro instrumento de viento o también una cuerda; también se puede usar un grupo de cuerdas, de bronce o de maderas.

Estas sugerencias no pretenden hacerse cargo de todos los aspectos de un arreglo: la intensidad relativa de cada plano; la variación entre la exposición y la repetición, tanto en el aspecto tímbrico como en la inclusión o supresión de una de estas partes; los contrastes en la dinámica general; las modificaciones producidas por un cambio de registro, de ritmo o de velocidad (tempo) también podrían ser incluidas. Lo importante es destacar la posibilidad que tiene el maestro, con un medio como el órgano, para explicar estos temas a sus alumnos. Debemos insistir en la idea, en la necesidad, de que estos aspectos sean tratados, puesto que ellos hacen a la construcción de la música misma.

La puesta en juego de los problemas constructivos de la música popular no son ajenos a los problemas constructivos de la música toda. Estas prácticas permiten -una vez incorporada su estructura funcional- la comparación con otras músicas, y también el comparar estos temas con las diferentes soluciones que los compositores dan a su música dentro del marco estilístico en que se encuentran.

Volviendo a la práctica en el aula, las posibilidades que un órgano ofrece a un maestro son realmente invalores. De otro modo, ¿cómo podría un docente resolver estos temas?

Este instrumento no sólo reemplaza en estas prácticas a un grupo de instrumentistas dispuestos a realizar nuestras demandas, sino también nos pone frente a las ideas musicales mismas, nos dice qué es lo que hay que hacer. Pruebe nada más con un transporte de octava de la melodía, cambie la relación de ésta con el acompañamiento, ponga la línea melódica en la octava predominante, observe cómo ésta se “pierde” dentro de la sonoridad general.

Como decía, las posibilidades que se le brindan al docente son insospechadas, dejemos de lado preconceptos; una experiencia de esta naturaleza no sólo es musical sino también enriquecedora en otros sentidos. El docente no debe detenerse ni siquiera en ausencia de la información necesaria. Si no sabe, aprenderá con sus alumnos; éstos suelen ser muy “rápidos” para las máquinas. Dejémoslos a ellos, organicemos la tarea, graduemos las etapas, propiciemos las condiciones que permitan una experiencia musical.

Medite sobre este enunciado, piense realmente cuántas cosas de las que les enseñamos son menos importantes. Intégrese usted también al grupo, disfrute haciendo música.

Música. Espectáculo, magia o arte: un problema para el docente

Dado que llamamos música a una variada como heterogénea cantidad de obras (pensemos en una zamba, la "Quinta Sinfonía" de Beethoven, el "Cántico de los Adolescentes" de Stockhausen, la música ritual de los Boro-Boro, etc.) Ha sido inevitable que, respondiendo a diferentes puntos de vista, se establecieran categorías tales como: culta-popular, erudita-no erudita, clásica-no clásica, comercial –no comercial etc., que han encendido no pocas polémicas y con razón. Pero, más allá de lo fundamentado o no de estas categorizaciones, las diferencias a que pueden aludir dichos adjetivos están determinando diferentes "lugares", que es importante considerar en el momento de la práctica educativa. Sería útil, por lo menos, tener en cuenta algún aspecto que nos permita "desarrollar" ciertos criterios para el trabajo en el aula.

Es común encontrar entre los docentes comentarios tales como: ¡tengo que preparar el acto del 9 de julio, qué plomo!... ¡El uso del órgano es denigrante, es una máquina para bobos!... ¡Esas actividades carecen de creatividad, yo prefiero explorar los instrumentos, dejar que los chicos improvisen!... ¿Hay que enseñar o no el compás?... etc. Evidentemente –y esto es importante para nosotros- tienen una clara conciencia de que existen actividades que favorecen la creatividad y otras que no, aunque no siempre las que se piensa como creativas lo son y, en otros casos, aunque no lo son igual merecen ser hechas. Dicho en otros términos, no existe obligación de hacer sólo tareas creativas y, muchas veces, aunque se piense que tal o cual actividad es creativa, se está ante estereotipos que nada tienen que ver con lo creativo; no obstante, este aspecto –creativo o no creativo- sería ya un buen punto de partida. Pospongámoslo por un momento.

Desde sus orígenes, la música estuvo ligada tanto a las tareas laborales como a las prácticas de iniciación, curativas, propiciatorias, y a todas las ceremonias sociales, sean estas del carácter que sea. Hasta no hace mucho, la música carecía del carácter independiente que ha adquirido hoy día, y mucho menos poseía un valor intrínseco, independiente de toda otra valoración que de ella pudiera hacerse.

El criterio del "arte por el arte" nace a fines del siglo XVIII. Se funda en su falta de función utilitaria, y en que el valor del arte reside en sí mismo. El hecho de que esté desvinculado de la vida práctica, lo transforma en un valor cultural por excelencia (concepto que podríamos discutir).

De todos modos, es común la idea de una música con sentido práctico, ligada a lo cotidiano, y de otra que, en principio, parecería no tenerlo, y cuya función no sería otra que la de provocar una proyección sentimental, una fruición estética, otro tipo de experiencia. Lo que acabamos de decir no es más que una realidad y, aunque no podamos profundizar más sobre ello, lo dicho es suficiente para diferenciar estos dos tipos de conductas: las que de algún modo promueven la adaptación social, y las que propician el desarrollo del imaginario.

María H. Novaes¹ cita a Rank, quien “Establece la distinción del tipo creador que estructura su propio mundo y realidad, del tipo adaptado que sólo incorpora normas”. También Lukács² nos aporta algo sobre la especificidad del arte, que para él consta de tres partes:

La práctica, refiriéndose a la satisfacción de las necesidades humanas, percibidas dentro de condiciones materiales y sociales históricamente determinadas.

La mágico-religiosa, refiriéndose al encuentro con límites humanos percibidos y a la consiguiente fabricación de imágenes e historias en esa área diferenciada que conserva su carácter mágico-religioso mientras son presentadas.

La estética, que no satisface ninguna necesidad manifiesta ni inmediata de un tipo cotidiano práctico y que no se toma como prueba de alguna dimensión humana de la realidad, pero también queda claro con frecuencia que la innovación formal es el elemento verdadero e integral de los propios cambios.

Como se ve, las dos primeras fases bien pueden ser agrupadas por su sentido práctico y cotidiano y, como se verá, no sólo forman parte de una modalidad constructiva, sino también de una de las dos posibles formas de la educación.

Dice Williams³: “un sistema educativo puede impulsar un seguro adiestramiento en procedimientos fiables de conocimiento y análisis, para que muchos de nosotros podamos, de esta forma, conocer y analizar o puede estar dirigido a inducir a una indefensión eternamente consciente en la pura escala de lo que debe conocerse y sus virtualmente infinitas excepciones.” Estos dos aspectos son necesarios y establecen un límite más o menos claro entre artesanía y arte.

Collinwood⁴: caracteriza a la artesanía diciendo de ésta que:

- a. Establece una distinción entre medio y fin.
- b. Establece una distinción entre planificación y ejecución (el resultado que ha de obtenerse es preconcebido y pensado antes de obtenerse).
- c. Siempre se efectúa sobre algo y busca su transformación en algo diferente.
- d. Permite, a quienes la practican, utilizar su habilidad para evocar una reacción psicológica deseada en su público.

Si bien no pretendemos hacer un análisis exhaustivo de estas formas de actividad, es claro que estos rasgos coinciden con los posibles intereses de un sistema educativo y sirven muy bien a nuestros fines. Volvamos entonces a la música, para ayudarnos a caracterizar las tres formas que la misma puede adquirir en la realidad y en la práctica educativa.

La música como espectáculo Caracterizar esta forma es más que simple. A diario vemos, a través de los medios de comunicación masiva, verdaderos espectáculos musicales que convocan una audiencia multitudinaria.

Del mismo carácter son los festivales de música rock, folklórica, etc. Gran parte de esta música esailable y capaz de interesar, de un modo u otro, a todos los miembros de la sociedad.

Los maestros de música no desconocen la relación que se produce entre la mayoría de los jóvenes y los músicos de moda y, más que fomentar la inhibición de esta clase de música en la escuela, sería bueno capitalizarla como un medio de integración social y entretenimiento, que sería deseable que pasara por la escuela y no por otros “lados”.

Los medios electroacústicos permiten hoy día no sólo escuchar, sino también realizar esta forma de música de una manera muy parecida a la de sus modelos. La caracterización que hace Collingwood⁵ de esta forma de diversión se centra en la “catarsis” cuyas fases son: carga, excitación y descarga. Es importante que la descarga de una emoción o excitación se produzca dentro de la diversión misma, y es también que estas emociones no interfieran con los intereses de la vida práctica; ello se logra creando una situación ficticia.

Este elemento ficticio es el que se conoce como una emoción y es un elemento peculiar de esta forma de música. Los músicos artistas que tienen como finalidad la diversión consideran como uno de sus objetivos complacer a su público, despertando en él ciertas emociones y suministrándole una situación práctica en la que estas emociones pueden ser descargadas inofensivamente.

La música como magia⁶

Digamos, en principio, que la magia consiste en una serie de prácticas, en unas técnicas. Estos actos “rituales” propiciatorios son necesarios para la obtención de lo que se desea (un mago no consigue algo solamente queriéndolo). No debemos entender los logros como obtención de lo que se desea (no es una ciencia, ni una forma de conocimiento) sino más bien como una técnica o forma de crear las condiciones propiciatorias.

Esta forma de actividad musical es, en general, la menos caracterizada, y como tal la menos tenida en cuenta. En general se vive como una imposición del sistema educativo, como un mal trago por el cual hay que pasar. Me refiero a los actos escolares, donde no sólo hay que cantar las canciones patria o de loas a los prohombres, sino también representar escenas que aludan a nuestro folklore y a nuestras tradiciones.

No encuentro una razón para que esta forma no pueda realizarse de manera digna, eficaz, sin que se viva a veces como una verdadera parodia. Es importante entender cuál es la real función de estos actos, su carácter “emblemático”, y no confundirlo con el espectáculo o con algún tipo de actividad creativa cuando ésta pueda realizarse.

Estos actos son siempre representaciones, son siempre un medio para un fin, y el fin es siempre la recreación de ciertas emociones. Estas prácticas contienen inevitablemente, como elementos centrales, actividades artísticas; por lo tanto la música empleada en ellas no tiene valor en sí misma, su valoración reside más bien en su eficacia para el acto mismo, en asumir el valor “emblemático” a que está destinada (nadie juzgaría el valor del Himno Nacional como música en sí misma). Estos cantos (no sólo son escolares, también pertenecen a actividades sociales, religiosas, militares, etc.) constituyen la tradición musical de un grupo social y podemos definir tradición como: un proceso de continuidad deliberada, constituido por una selección y reelección de aquellos elementos significativos del pasado, reeditados y recuperados, que representan una continuidad necesario, si no más bien deseada.

Como se ve, es imprescindible encarar esta tarea con la misma energía y responsabilidad con que encaramos cualquier otra, y si esto no es así, será tal vez por una falta de conciencia del problema o por una confusión sobre sus fines.

Para completar esta somera información veamos lo que Collingwood nos dice: "las emociones despertadas por los actos mágicos no son descargadas por esos actos, es importante para la vida práctica de la gente implicada, que esto no suceda y las prácticas mágicas, son mágicas precisamente porque han sido ideadas para que esto no pase." Y sigue más adelante: "estos efectos emocionales se producen representando la situación práctica hacia la cual debe dirigirse la emoción".

Debemos decir que tanto en la música como espectáculo o como parte de una actividad "mágica", el elemento artístico está presente, pero se encuentra esclavizado por su subordinación al fin práctico.

Por oposición, parecería que las obras de arte, al no tener estas funciones, no se piensan como medio para un fin; se las considera un fin en sí mismas, y como tales, capaces de promover otras conductas, otras experiencias sensibles; una experiencia imaginativa. Si bien nos ocuparemos de esta modalidad en un próximo artículo, de momento procuraremos caracterizarla para que no se confunda con las anteriores ya que –reiteramos– más allá de nuestro especial en este sentido, no deberá implementarse en detrimento de las otras o, lo que es peor, confundirse con ellas.

Para volver al aspecto educativo, la importancia de la música como arte es fundamental, no sólo como una forma de actividad mental insustituible, sino por su naturaleza eminentemente creativa, cuyo beneficio podría reflejarse en otra forma de conocimiento o de actividad mental.

Cirigliano⁷, nos da una clave sobre el aporte que la actividad creativa puede realizar cuando dice que el actual sistema educativo nos prepara para resolver problemas ya resueltos cuando debería prepararnos para resolver problemas todavía no planteados. Nuestro futuro dependerá de que modifiquemos esta tendencia y la actividad artística bien podría ayudar a tal fin.

La música como arte

Si de momento nos limitamos a decir que su característica más destacada es la de ser innovadora y creativa, podemos establecer una considerable diferencia con las formas anteriormente mencionadas, sea esto tanto en la caracterización del producto, como de las conductas que lo han generado. Crear quiere decir dar existencia a algo producido de la nada, establecer relaciones hasta entonces no establecidas por el universo del individuo con miras a determinados fines, y si pensamos que una obra de arte habla de sí misma, estos fines no son más que los de la autoreferencia. Estas obras evidencian sus características particulares y a su vez nos remiten a otras obras de la misma naturaleza que en conjunto constituyen un lenguaje; por otro lado nos remiten a la caracterización de la naturaleza creativa del autor, obviamente en términos de conductas psíquicas. Esta claro que tanto las obras como las conductas que las han generado presentan estos rasgos de innovación. Pensemos sólo que la historia de la música está constituida por los músicos cuyas obras presentan estos rasgos; es decir, que la historia de la música es la historia de las innovaciones.

El arte no sólo nos propone una experiencia sensible, sino también una experiencia imaginativa; la imaginación es así una nueva forma que asume el sentimiento cuando es traspasado por la actividad de la conciencia. El artista encuentra una expresión para una emoción no expresada antes y –más allá de la valoración de estos productos- es aquí, en la práctica educativa, donde es necesario enfatizar las conductas creativas generadas a través de las praxis artística. Por supuesto otorgamos gran valor al contacto del individuo con las obra de arte, en este caso la música (y esto nos llevaría a la confección de una guía de audición enfatizando los rasgos innovadores, los aportes de cada época o autor), pero nos parece más importante propiciar formas de actividad musical tendientes al desarrollo de los aspectos que configuran la creatividad; son éstos los que permiten la concreción de formas de actividad psíquica que no es posible desarrollar de otro modo. Estas formas son posibles sólo si se crea el marco donde el rasgo innovador personal pueda desarrollarse. Sólo si se crean las condiciones necesarias para que esto suceda es probable alguna forma de praxis artística, más allá de la valoración del producto resultante.

Estas condiciones no sólo deben comprender los aspectos psicológicos sino también los musicales. Los alumnos necesitan un conocimiento básico del material y de las formas de organización a que pueden ser sometidos⁸. Para desarrollar esta actividad (la que a veces se confunde con la presentación de nuevos “gestos” que no son más que estereotipos, no muy diferentes a otros pero que impactan como consecuencia del desconocimiento del común de los docentes; y para darse cuenta de sus superficialidad sólo basta ver la forma como son transmitidos o desarrollados por las personas que los promueven) será necesario, además del conocimiento de los aspectos psicológicos y sociológicos necesarios, un profundo conocimiento de lo musical.

Conclusiones

Será más que suficiente para nosotros si llegamos a la conclusión de que la actividad musical en el aula tiene tres vertientes bien diferenciadas; y si bien sabemos que en algún lugar se tocan, tienen aspectos que le son comunes, está visto que si tenemos en cuenta las diferentes funciones que asumen, esto nos permitirá tener más claro cómo debe articularse la clase de música o –si prefieren- los contenidos necesarios para el desarrollo de esta forma diferente de actividad humana. Ejemplificando, diremos que en un caso es necesario el manejo de una serie de datos operativos que nos permiten hacer música como una forma de entretenimiento; en otro, además de los elementos musicales prácticos, son también importantes los aspectos histórico-musicológicos (conocer muy bien nuestras tradiciones y valores culturales); y por último una actividad más creativa, más ligada a las formas artísticas con el fin de desarrollar los aspectos creativos e innovadores de cada personalidad, que requerirá por parte del docente el conocimiento de esta especial forma de lenguaje.

Dice Octavio Paz⁹:

“El arte público tuvo por misión celebrar una ortodoxia y exaltar a sus héroes y a sus bienaventurados, también condenar y maldecir a los herejes, a los réprobos y a los rebeldes. El arte moderno, precisamente por no ser un arte público, ha hecho la crítica del cielo y del subsuelo, de la razón y de las pasiones, del poder y de la sumisión, de la santidad y de la abyección, del mito y la utopía. Esta crítica ha sido creadora pues ha inventado mundos de imágenes, formas y criaturas vivas, y hay algo más, se ha inclinado sobre sí mismo, ha

desmantelado el proceso creador y ha reflexionado sobre las formas y sus secretas estructuras. Estas exploraciones han sido creaciones y se llaman en el siglo XX impresionismo, expresionismo, arte abstracto... ”

Como se ve, una vez más podemos hablar de un arte de adaptación social o de un arte que promueve el desarrollo de una actitud crítica. He aquí un problema para el docente.

1 Novaes, M. *Psicología de la aptitud creadora*. Kapelusz, 1973, Bs.As.

2 Lukács, G. *Estética I*. Grijalbo. Barcelona. 1966.

3 Willams, R. *Cultura-Sociología de la Comunicación y del Arte*. Paidós, Barcelona. 1981.

4 Callingwood, R. *Los principios del arte*. Fondo de cultura económica, México. 1960.

5 *Op.cit.*

6 Conservamos esta denominación para no apartarnos de la que es común en la mayoría de los tratadistas.

7 Cirigliano, G. *Educación y política*. Librería del colegio, 1978, Bs.As.

8 Saitta, C. *Creación e iniciación musical*. Ed. Ricordi, 1978, Bs.As.

9 Paz, O. *Visión e ideología sobre el muralismo mexicano*. Diario “La Nación”, México. 1987.

1998 - Educación Artística, Aportes para la capacitación N° 4; pág. N° 21.
Ediciones Novedades Educativas, Buenos Aires.

1991 – Revista Novedades Educativas N° 15.

La enseñanza de la música en el área de la educación general I

Hemos visto ya cómo la enseñanza de la música podría tener tres orientaciones bien diferenciadas: la música como espectáculo, la música como magia y la música como arte. También vimos, aunque de manera somera, cómo es posible establecer estas diferencias. Veamos ahora si del mismo modo podemos establecer una diferenciación entre dos formas de enseñar la música:

- a. La que corresponde al área que podríamos llamar de enseñanza generalizada.
- b. La correspondiente al área que podríamos llamar especializada; con independencia de la profundización o amplitud de criterio con que se haga en cada caso.

Y éste otro aspecto es también importante que lo consideremos para evitar las confusiones que existen y que hacen a veces imposible saber de qué estamos hablando. Estas confusiones no son, por supuesto, patrimonio de los que hablamos de música, también lo son de los que se ocupan de otras actividades. Pero, en ciertos casos y seguramente por la naturaleza de otras disciplinas, parece que es más fácil no caer en tales situaciones.

Tomemos por caso la arquitectura: nadie se confunde respecto de los roles del arquitecto, ingeniero, calculista, director de obra, capataz, albañil, cementista, plomero, electricista, gascista, carpintero, etc., y menos aún en lo que se refiere al aprendizaje de estas actividades.

En cambio, en la nuestra, todos somos músicos y todos somos docentes de música ; no importa qué hacemos. Y si bien es cierto que en un país donde faltan viviendas sería de desear que cada uno de sus habitantes pudiera fabricar su casa, no es necesariamente cierto que cada uno de ellos sea arquitecto. Digamos, para valernos todavía de nuestro ejemplo, que para un albañil o constructor no debe ser difícil hacerse su casa, la práctica de su oficio le permite no sólo hacer su trabajo, sino también -si es un hombre atento- resolver los otros problemas, aquellos que tienen que ver con las otras actividades (cementista, plomero, gascista, electricista, etc.). Lo que no puede hacer es proyectar un edificio de cierta envergadura, hacer sus cálculos, diseñar sus planos, dirigir su construcción, etc. Esto lo hace un arquitecto o un ingeniero, que han realizado una carrera universitaria que los ha capacitado para ello.

De lo antedicho debemos inferir, en primera instancia, que la formación del arquitecto es muy diferente de la de un constructor, aunque ambos se ocupen de la misma cosa: hacer casas; y en segunda instancia, que este ocasional constructor, debe resolver, en otra escala, un sinnúmero de problemas. Para volver a nuestro tema, no es difícil entender la estructura del área de formación profesional, con sus diferentes especialidades; en cambio sí es difícil entender qué significa esta otra área, a la que llamamos área generalizada, y más aún en qué consisten sus múltiples actividades.

La realidad del maestro de musica

Esta realidad está conformada por una cantidad de actividades, que tienen su origen en tres ejes bien diferenciados:

- a. Su formación, lograda, en general, a través de alguna especialidad del

área profesional, como puede ser el estudio de algún instrumento en un conservatorio que -se supone- lo capacita para una actividad que no logra después desempeñar, o bien a través de alguna carrera "híbrida" cuyos lineamientos todavía no son muy claros.

- b. La exigencia del sistema, esto es lo que llamamos el lineamiento curricular, lo que se supone son los requisitos, lo que se espera que el maestro de música debe hacer y debe aceptar, sin discutir cuáles son los fines que se persiguen, quién los diseñó (esto es si alguien por si sólo puede hacerlo), si lo que se propone es medianamente realizable, si se cuenta con los medios necesarios, etc.
- c. Las exigencias del contexto, y englobo en este ítem una multiplicidad de factores que van desde la realidad social del grupo, la edad y cantidad de sus miembros, el desarrollo de los factores psíquicos individuales, los intereses personales o grupales, el conocimiento o información que poseen, la influencia de los medios de comunicación, etc., hasta aquellos factores que provienen de la inquietud del maestro y que lo llevan a informarse, a participar de seminarios, de cursos de actualización, etc., los que en última instancia lo pueden llevar a cuestionar la clase de música tal cual es o, en todo caso, a introducir nuevos elementos, que por supuesto contribuyen, paradójicamente, a una mayor entropía, a un mayor desorden.

Así las cosas, no debe sorprendernos que los maestros de música sean personas que hacen de todo (dentro de sus posibilidades). Les exigimos -o se exigen- hacer más cursos cada día, y cuantos más cursos hacen más confusión pueden llegar a tener. Las demandas de que son objeto por parte de directores, maestros, padres, alumnos, inspectores, etc., no les permiten reflexionar acerca de los problemas propios de su actividad y, aunque no pretendo deslindar la responsabilidad que les cabe, creo que de seguir así no sólo serán candidatos al "diván" sino que terminarán siendo una "especie en extinción".

Este último enunciado puede parecer pesimista, pero honestamente preguntémonos: ¿para qué sirve una clase de música en el mundo en que nos toca vivir? (me refiero a la clase de música cuya caracterización ha sido objeto de múltiples comentarios por parte de los que alguna vez asistimos a la misma y que no es necesaria repetir aquí). Sé que algunos maestros podrían molestarse con estos comentarios, no es precisamente esa mi intención, pero si las campanas suenan por algo ha de ser.

Pensemos seriamente: ¿Qué podemos aportar al desarrollo del individuo a través de la música, que no sea posible hacerlo por medio de otra actividad?

Las respuestas nos llevarán en principio a replantearnos cuál es la función de la educación musical en la escuela. Alrededor de esta hipótesis deberíamos girar si no queremos seguir dispersándonos en el caos imperante, donde no se sabe a ciencia cierta si lo que debemos hacer es enseñar a tocar un instrumento, si tenemos que enseñar o no el compás, si tenemos que hablar de Beethoven, si tenemos que hacer escuchar el "Cántico de los Adolescentes" de Karlheinz Stockhausen, si tenemos que cantar tal o cual chacarera, si tenemos que preparar un acto escolar, si tenemos que escuchar las canciones de la "Mona" Giménez o las de María Elena Walsh, si tenemos que acompañar en el piano una clase de expresión corporal o de gimnasia, si tenemos que hacer tal experiencia de improvisación, si tenemos que cantar "En el puente de Avignon", etc. La lista no tiene fin, sólo podríamos acotarla definiendo los Para qué, cuál es el fin que perseguimos para, en función de ellos, determinar los Qué y luego nos ocuparemos de Cómo los llevaremos a cabo

En el próximo artículo veremos cuáles podrían ser algunos de estos fines; mientras tanto quedémonos con esta idea: si el fin no es alcanzar el dominio de los conocimientos de una determinada disciplina (formación especializada) -para lo cual ya dijimos existen instituciones

como el Conservatorio, las Escuelas de Arte, las Universidades que se ocupan de ello- los contenidos forzosamente deberán ser otros.

¿De qué vale saber qué es un dicotiledón, si las plantas de mi casa se secan y no sé si es por falta o exceso de agua, por falta o exceso de sol, o qué otra cosa?

En nuestro sistema educativo se hace imprescindible una revisión de sus postulados. Los maestros de música no podemos permanecer ajenos y nuestra contribución será redefinir nuestra función en la actual realidad social.

La enseñanza de la música en el área de la educación general II

En la nota anterior habíamos establecido, de manera general, una diferencia entre las dos áreas en que dividíamos la educación musical: la especializada, destinada a la formación de músicos, y la generalizada que comprende la escuela elemental. También dijimos que los fines de la enseñanza generalizada no eran muy claros o que la multiplicidad que en principio era capaz de manifestar dependía, en todo caso, de la realidad del maestro de música, que habíamos caracterizado considerando: la formación del docente, las exigencias del sistema, las condiciones del contexto. Todo ello no hacía más que confirmar el caos imperante, la falta de finalidad de nuestra actividad o, en todo caso, sus desdibujados objetivos.

Así como fue necesario separar nuestra actividad de la franja superior (la formación especializada), también será necesario separarla de una franja inferior. Debemos establecer una diferencia entre la educación generalizada de la música y aquella que tiene que ver con la "educación popular". Nos referimos en nuestro caso a la parte musical comprendida dentro de los que hoy se llama hoy "Animación socio-cultural".

La animación socio-cultural tiene como uno de sus fines el extender el campo de la actividad cultural al de la vida cotidiana. Es una respuesta social a las necesidades específicas de los individuos, y una de sus características destacables es que su pedagogía no se basa en métodos activos y no directivos.

Los animadores son agentes especializados cuyo fin es promover la animación socio-educativa, establecer un vínculo entre las artes y los individuos y de los individuos entre sí. Sus técnicas son grupales, recreativas y no tienen por tanto un fin didáctico concreto, una intencionalidad determinada. Un animador musical no hace cantar una canción para aprender un intervalo, un ritmo o cualquier otra cosa; su fin en este caso es el cantar mismo.

Aunque muchas veces un docente es también un animador sin saberlo, es útil que pueda distinguir las diferencias substanciales en los fines de estas dos actividades, por lo menos en lo que atañe a sus aspectos generales.

La docencia musical no sólo tiene finalidades didácticas concretas, sino también que se sirve de determinados métodos, los que, si bien deben ser directivos, no necesariamente deben ser coercitivos como veremos.

Se espera que, a este nivel, la docencia musical permita no sólo la incorporación de determinados conceptos, sino también el desarrollo de una serie de habilidades por parte de los alumnos. Pero deberíamos preguntarnos cuáles deben ser estos conceptos y habilidades si, como ya dijimos, no son los que corresponden a la capacitación profesional, ni tampoco a los que se producen como consecuencia del entretenimiento (animación) o los que tienen que ver con el desarrollo cultural o social que se incorporan fuera del ámbito de la escuela.

Dice Ralph Linton¹:

En primer lugar, existen las ideas, hábitos y reacciones emotivas condicionadas que son comunes a todos los miembros adultos normales de la sociedad (...) Llamaremos a estos factores universales. (...) En segundo lugar tenemos aquellos elementos de cultura que comparten los individuos pertenecientes a ciertas categorías socialmente reconocidas, pero no

la totalidad de la población. Llamaremos a éstos especialidades. (...) En tercer lugar existe en toda cultura un número considerable de características que comparten ciertos individuos, pero que no son comunes a todos los miembros de la sociedad ni a todos los que pertenecen a cualquiera de las categorías reconocidas socialmente. Les llamaremos alternativas". Dentro de este grupo debemos incluir a las diferentes escuelas de arte. Y por último: "Más allá de los límites de la cultura se encuentra una cuarta categoría de hábitos, ideas y reacciones emotivas condicionadas: lo que llamamos peculiaridades individuales". Más adelante nos dice el mismo autor: "En tanto que las universales y las especialidades dentro de cualquier cultura constituyen normalmente una unidad bien integrada y muy consistente, las alternativas nunca pueden tener esa consistencia e integración. Muchas de ellas están en franca oposición unas contra otras, y algunas hasta pueden alternar con elementos de las dos primeras categorías. En realidad, todas las culturas comprenden dos partes: un núcleo sólido, bien integrado y bastante estable, que comprende las universales y especialidades mutuamente adaptadas, y una zona de alternativas fluida, muy desintegrada, o que varía constantemente, alrededor de ese núcleo o parte central. Esta es la que da a la cultura su forma y patrones básicos en cada etapa de su historia, en tanto que la zona fluida le da su capacidad de crecimiento y adaptación.

Cabe entonces preguntarnos: ¿cómo hace una estructura social para asegurarse que todos los miembros de una sociedad compartan tales principios universales? Por supuesto, entre otras cosas, a través de la escuela obligatoria. Preguntémosnos ahora cómo es que a esta escuela se ha incorporado la enseñanza de la música. Nos caben dos respuestas: o se la utiliza también para contribuir a la adaptación social (y en este caso nada mejor que la imposición de las reglas que constituyen su "sistema" para aceptar al sistema) o, por el contrario, se la utiliza para ayudar a desarrollar un sentido crítico (propio de las actividades artísticas) en los individuos y de ese modo no solo serán capaces de introducir cambios en sus conductas, sino también serán capaces de proponerlos en el marco social y así contribuir a su dinamismo, a su transformación.

Digamos entonces que su función -si de la actividad artística se trata- no puede ser ajena a la naturaleza misma del arte y, entonces, una de dos: o no hemos caracterizado convenientemente al arte o bien las actividades que realizamos no son artísticas, más allá de que se ocupen del arte.

Digamos también que la finalidad de la educación artística, debería ser la de entender al arte como una forma particular de actividad humana y la de compartir, como destinatario de este bien cultural, los beneficios de su estímulo. Y estos beneficios se verán potenciados si no se excluyen las conductas que involucran el hacer arte, si se participa en todas las etapas en que se articula la concreción de una obra. En este sentido, digamos que una pedagogía de la actividad artística debería ser capaz de conducir a sus destinatarios por el camino que recorre el artista, pero en sentido inverso. Picasso tiene una visión particular del mundo, tiene una visión particular de la plástica, lo que lo lleva a organizar el espacio pictórico de una determinada manera, usando en consecuencia ciertos materiales; mientras que un docente deberá conducir a sus alumnos por una experiencia en el sentido inverso: darle materiales para que conozca sus cualidades que puedan involucrarlos en una forma particular de organización, lo que les permitirá llegar a una forma particular de la plástica para poder así tener su visión particular del mundo.

Los fines que se proponga la educación musical no deberán ser ajenos a los fines que se proponga una educación artística y éstos no podrán ser ajenos a los fines del arte mismo. En este sentido todas las conductas que se implementen deberán tender a vincular el arte con la vida.

El docente de música (o de otras manifestaciones artísticas), al igual que los artistas, deberá tener su propia Weltanschauung, su propia concepción del mundo, del arte, de la forma de instrumentar su praxis, su forma particular para conducir una experiencia sensible, su particular programación para aquellas actividades que permitan el desarrollo del imaginario de sus alumnos.

Esto que parece difícil, inalcanzable, utópico, no lo es si el docente está dispuesto a realizar él mismo esta experiencia. Dice Luis María Pecetti²: “Nadie busca lo que no concibe, nadie espera lo que no cree para sí”.

Digamos en principio, que la artística es siempre una actitud innovadora y creativa. Sus fines, como herramienta pedagógica, deben llevarnos a considerar estas conductas en los individuos. De allí que sus contenidos deberán tener en cuenta a los factores que estos involucran y las herramientas necesarias para su implementación.

Una pedagogía de la creación sería una contribución a la pedagogía general. Su didáctica activa, su organización abierta, integradora, contribuirá a su conformación. Como dice Gustavo Cirigliano³:

Todo ello tendrá obvias consecuencias en la educación y en la fijación o elección de un destino para un país. Exigirá preparar a un educando para una situación, no de ajuste imitativo, sino para lo inédito, para una situación que no sabemos cómo será realmente; pero para ella debemos prepararlo. El peso se desplazará de los contenidos hacia las formas, hacia las estructuras. El hombre que formamos hoy deberá resolver en situaciones no previstas, es decir, no aprendidas.

En otro artículo nos ocuparemos más extensamente de la caracterización del arte y de sus posibles funciones.

1 Linton, Ralph, *Estudio del hombre*, Fondo de cultura económica, México, 1974.

2 Pecetti, Luis María, *Animación Musical y Juegos*, Ed. Guadalupe, Buenos Aires, 1992.

3 Cirigliano, Gustavo F.J., *Educación y Política*, Librería del colegio, Buenos Aires, 1984.

Rev. Novedades Educativas N° 19 – mayo 1983 -

La actividad artística y la música en la escuela I

Respecto de la educación musical, en notas anteriores habíamos establecido tres franjas lo suficientemente diferenciadas con la finalidad de acotar, en lo posible, la zona que le correspondería a lo que dimos en llamar la educación musical generalizada (la que también puede llamarse educación musical de la escuela elemental, y que comprende el nivel preescolar, el primario y el secundario). También tratamos de establecer cuáles eran sus fines y eventualmente cómo alcanzarlos.

Así vimos que la franja superior correspondía a la educación musical especializada (la que se imparte en los conservatorios o escuelas de arte) y que la inferior correspondía a lo que se llama animación socio-cultural que también de algún modo habíamos caracterizado. Entre ambas debemos ubicar la franja que corresponde a la educación musical generalizada que, según dijimos, se caracterizaba por tener finalidades didácticas concretas y métodos directivos para alcanzarlas.

También habíamos dicho que, eventualmente, los fines de la educación musical generalizada podían ser los de contribuir a la adaptación social de los individuos o, por el contrario, orientarlos hacia el desarrollo de un sentido crítico, lo que no sólo contribuiría al desarrollo psíquico de los individuos, sino también al desarrollo cultural de un grupo social.

Planteadas así las cosas, se hace necesario tomar una decisión, optar por uno de estos dos fines. Optar por una educación de adaptación u optar por una educación para la libertad. Estas tendencias están por lo general comprendidas en un marco político y desde allí nacen sus directivas.

Sin embargo, pese a los principios democráticos que rigen a una nación, suele observarse una educación musical altamente dirigista, represora. Cabe preguntarse, entonces, si los docentes son conscientes de tal situación y también si esta realidad es consecuencia de una voluntad política personal o es consecuencia simplemente de la ignorancia. Si es por una decisión personal, habrá que respetar este posible punto de vista. Si en cambio es una falta de conciencia por parte del docente, entonces tendremos que preocuparnos todavía más puesto que los fines no serán individuales y tampoco serán sociales; dicho de otro modo, no habrá fines. Puede que este último enunciado parezca dramático y salvo que se piense que un fin puede ser el enseñar las notas, los valores, los ritmos, etc., sin dudas lo es.

Habíamos dicho ya en otra oportunidad que la función de la educación artística no puede ser ajena a la función del arte, debemos suponer que entre objeto y función debería haber alguna relación. De allí que trataremos ahora de definir al arte, sabiendo que toda definición sólo se hace cargo de algún aspecto de aquello que se define y que refleja el punto de vista de la persona que la formula. También sabemos que los productos de la cultura cambian permanentemente sus formas aunque no siempre sus fines. Y puesto que toda definición es un acercamiento al objeto que nos ocupa, éste acercamiento será mayor si se cuenta con el mayor número posible de definiciones y puntos de vista. Veamos:

Ariel Bignami¹:

...El problema está en que la primera característica a tener en cuenta para definir el arte es la de actividad abierta, innovadora y creativa, donde la apertura expresada en la aparición de nuevas corrientes, nuevos productos artísticos, constituye un rasgo fundamental..." Y más adelante :..."El destino del hombre, su vitalidad y su función social son inseparables de la tarea de instaurar y construir una sociedad en la que pueda desenvolverse plenamente su capacidad creadora, después de superar diferentes formas de enajenación (económica, política, ideológica) El arte puede contribuir a esta tarea de dos formas fundamentales: con su propia actividad creadora (toda verdadera obra de arte es un proyectil contra la mediocridad, la oquedad espiritual y el gusto banal que satisface un subarte por los medios masivos de comunicación) y con su función crítica (el arte puede contribuir así a elevar la conciencia de la realidad y con sus propios medios y no como simple propaganda o elaboración de tesis puede ayudar a subvertir los principios de una sociedad que niega, por su propia naturaleza el principio creador...

Umberto Eco²:

La impresión de profundidad siempre nueva, de totalidad inclusiva, de apertura, que nos parece reconocer siempre en toda obra de arte, se funda en la doble naturaleza de la organización comunicativa de una forma estética y en la típica naturaleza de transacción del proceso de comprensión, de apertura y totalidad, no está en el estímulo objetivo, ni en el sujeto, sino en la relación cognoscitiva en el curso de la cual se realizan aperturas provocadas y dirigidas por los estímulos organizados de acuerdo con una intención estética.

Herbert Read³: "De modo que en realidad el arte tiene dos aspectos universales y no personales, su aspecto simbólico inconsciente y su aspecto estético formal, la 'persona' es el punto en que ambos se encuentran..."

Pierre Francastel⁴:

Entonces evidentemente, las obras del hombre no harían más que encarar soluciones, formas preexistentes a toda actividad humana y por supuesto el fin esencial de las artes sería poner de manifiesto ciertas matrices del pensamiento, reveladoras de una delimitación del universo, cuyo carácter intelectual inteligible, nocional, sería indiscutible...

Jacobo Kogan⁵: "El arte es una creación de sistemas materiales que son la figura de acciones realizadas o esbozadas en la imaginación como generadores de conocimientos y figuras virtuales de acción..."

Sheldon Nodelman⁶:

Cada obra de arte cumple el doble papel no sólo de 'expresar' o sea más exactamente de sintetizar una concepción total del mundo o un estado de conciencia global, sino también de transformar activamente la conciencia del observador, de imponerle su estructura y de constituir como parte de un conjunto de obras un lenguaje de la forma artística que condicione en función de supuestos y posibilidades la percepción de cada individuo...

Y así podríamos seguir. Sin embargo, y más allá de los diferentes puntos de vista, podemos convenir en que el arte es siempre una creación de sistemas materiales, formas virtuales de acción, esbozadas en la imaginación, generadoras de una particular forma de comunicación basada en dos aspectos, uno simbólico inconsciente y otro estético formal. La obra de arte debe ser capaz de transformar activamente la conciencia del observador, de imprimirle su estructura. Podemos decir entonces que la actividad artística es fundamental para la vida psicológica, afectiva y mental de los individuos.

La obra artística es siempre una forma virtual, una forma de estímulo de lo que llamamos el campo de la representación simbólica. Es siempre una forma de actividad mental diferente que no sólo tiene como finalidad establecer nexos entre lo real y lo ideal, sino también la de ayudarnos a formar una imagen integrada de la realidad, una imagen totalizadora del hombre y de su universo.

Es por ello que toda actividad artística -y la educación musical muy bien puede serlo- tiene que ocuparse de estos aspectos, tiene que propiciar tales conductas. Y aquí, una vez más, hay que decir que ninguna de estas cualidades y sus correspondientes implicancias psicológicas pueden manifestarse mientras la actividad musical que se realiza en las aulas no deje de ser una actividad reproductora, elemental y esquemática donde, bajo la pretensión de la enseñanza de un lenguaje universal, se termina por enseñar algunos signos elementales de su escritura, signos que, en la mayoría de los casos, no se sabe qué están señalando.

Sería bueno saber por qué si un alumno es capaz de pintar un cuadro, escribir un poema o un texto de otra naturaleza, si es capaz de generar una situación dramática o teatral, no puede producir una música. No importa cual sea ésta, como tampoco importa si lo hace solo o en forma colectiva.

Hasta que no se entienda que en la clase de música en lugar de producir, reproducimos, imitamos torpemente, poco sentido tiene que usemos palabras tales como sensibilización, percepción, imaginación, creación, etc., palabras que por otro lado, como muy bien lo explica Barthes⁷ en su *Mitologías*, han sido robadas y al restituirlas se las ha cambiado de lugar, se las ha vaciado de contenido y ante la imposibilidad de abandonarlas será necesario caracterizar muy bien sus alcances que, seguramente, dependerán de las conductas psíquicas correspondientes. Lo que sí está claro es que dichas conductas no tienen ninguna posibilidad de manifestarse mientras la actividad musical no sea una actividad musical. Volveremos sobre estos y otros aspectos en un próximo artículo.

1 Bignami, Ariel. *Praxis Artística y Realidad*. EFECE Editor, Bs.As. 1983.

2 Eco, Umberto. *Obra Abierta*. Ariel Editores, Barcelona 1979.

3 Read, Hebert. *Carta a un joven pintor*. Ediciones Siglo XX, Bs. As. 1976.

4 Francastel, Pierre. et. al. *Estructuralismo y Estética*. Editorial Nueva Visión, Bs.As 1969.

5 Kogan, Jacobo. *El lenguaje del arte*. Paidós, Bs.As. 1965.

6 Nodelman, Sheldon et. al. *Estructuralismo y Estética*. Editorial Nueva Visión, Bs.As. 1969.

7 Barthes, Roland *Mitologías*. Siglo XXI Editores, México 1980.

La actividad artística y la música en la escuela II

Habíamos visto que el arte es siempre una creación de sistemas materiales; de formas virtuales de acción que generan una particular forma de comunicación basada en dos aspectos: uno simbólico inconsciente y otro estético formal. Que la obra de arte debería ser capaz de transformar activamente la conciencia del observador, de imprimirle su estructura¹.

Habíamos dicho también que la función de la educación artística no podía ser ajena a la función del arte mismo, es decir: cuando la actividad educativa es artística, debe forzosamente producir las mismas condiciones mentales que se experimentan en la aprehensión de la obra o, mejor aún, las que se experimentan durante su producción (y este aspecto sería el más importante pues justificaría la inclusión de esta actividad dentro del sistema educativo). Cada vez son más los que entienden el arte no tanto como un producto sino más bien como una praxis y que su valoración no sólo debe basarse en los resultados obtenidos sino en la actividad que es capaz de producirlos (con todo aquello que involucra). Volvamos al enunciado que formulamos al comienzo del artículo. Tomemos ahora cada uno de sus términos y tratemos de ir un poco más allá para entender mejor su sentido.

En primer término leemos que el arte es la creación de sistemas materiales. Esto parece ser claro, pero preguntémosnos qué es un sistema, y luego si cualquier sistema puede ser aplicable a cualquier material o, por el contrario, si un determinado material (en nuestro caso los sonidos) no necesita un sistema propio. Preguntémosnos qué significa realmente creación y qué creación de un sistema de sonidos. Como se ve, el enunciado ya no es tan simple o, al menos, no lo podríamos dar por sobreentendido.

Sistema: se puede considerar a un sistema como el conjunto de premisas que constituyen la totalidad deductiva de un discurso o de una obra musical. En este sentido, cuando decimos "sistema tonal" nos referimos al conjunto de "reglas", de principios, con que se puede articular un determinado tipo de música, dentro de los límites propios de ese sistema. También nos dice Kant que un sistema es la unidad de múltiples conocimientos reunidos en una única idea, es un todo organizado con alguna finalidad.

Creatividad: dice Novaes²: "Desde el punto de vista etimológico, deriva del verbo crear, que quiere decir dar existencia a algo o producirlo de la nada, establecer relaciones hasta entonces no establecidas por el universo del individuo, con miras a determinados fines." Y sin considerar por ahora otros aspectos diremos que la actividad creativa permite la combinación integrada de factores primarios tales como sensibilidad-flexibilidad, pensamiento fluido, capacidad para definir, elaboración de significados nuevos, etc. Es también fundamental en el proceso de desarrollo, en la organización de la vida subjetiva, tiene una función integradora, se articula en diferentes niveles y permite por último la posibilidad de estructurar la realidad de ciertos individuos en oposición al adaptado o al neurótico.

Nos queda por último el mencionar la idea de la Creación de un sistema material y esta idea ya no es más que la conciencia de la sensibilidad sonora que se proyecta en un ejercicio u

obra musical, de manera tal que el sistema que la articula presenta un modo que no existía hasta ese momento. Este rasgo innovador puede darse en música de tres modos diferentes:

- a. Uso original de un parámetro existente.
- b. Incorporación de nuevos parámetros.
- c. Creación de una nueva grilla relacional, de un nuevo sistema.

Como se ve con estos simples datos, mucho de lo que hacemos en clase no coincide con lo que consideramos actividad artística. Una cosa es, por ejemplo, tocar una pieza, otra es darse cuenta de cuál es el sistema puesto en juego, y otra muy diferente es crear un sistema. Obviamente estas tres conductas implican actividades mentales diferentes y, por supuesto, si prescindimos del valor de cada una de ellas, todas son posibles.

Si lo que nos interesa es desarrollar la creatividad (concepto que en otra oportunidad ampliaremos) lo primero que hay que hacer es no reproducir, ni tampoco imitar. Si alguna duda nos quedase, Eduardo Giqueaux³ dice:

Durante mucho tiempo, el arte conservó en gran medida el carácter imitativo propio de las diversas formas del comportamiento arcaico. Téngase presente que la imitación fue una de las primeras teorías propuestas para tratar de explicar la naturaleza de la creación artística [...] La imitación es una actitud de origen claramente mítico. El mito es el modelo, la acción ejemplar, el paradigma, el arquetipo, cuya imitación fiel y minuciosa es la condición necesaria para que la actividad práctica por él presidida pueda culminar en una realización eficaz. [...] Pero una vez lograda la superación de la conciencia mítica, la imitación pierde el sentido de un comportamiento integral, protector y asegurador de los grupos humanos. La actividad artística pone en juego actitudes mucho más específicas que el comportamiento mítico y la imitación no puede sostenerla porque ha perdido los componentes mítico-mágicos que la ubicaban para el pensamiento arcaico en un nivel de significación esencialmente diferente [...] la imitación y la conservación del pasado dejan precisamente de lado el aspecto creador de la actividad humana, aspecto que es justamente el rasgo esencial de la actividad artística.

Evitando las formas imitativas en la enseñanza musical no sólo desarrollaremos las condiciones que permitirán una mayor creatividad sino también la valorización de estos rasgos cuando estén presentes en las obras musicales.

Otra parte del enunciado que merece un análisis es aquélla referida a las formas virtuales de acción. Para entender esta idea tal vez sea conveniente explicar a qué se alude con el concepto de "virtual". Dice Susanne Langer⁴: "Todo cuanto sólo existe para la percepción y no desempeña un papel corriente y pasivo en la naturaleza, según ocurre con los objetos comunes, constituye una entidad virtual. No es algo irreal; adonde les confronta a ustedes, ustedes realmente la perciben, no la sueñan ni imaginan percibirla. La imagen en un espejo, es una imagen virtual" y luego continua, ahora refiriéndose a la plástica "el artista consigue esto creando una pura imagen de espacio, un espacio virtual que no tiene continuidad con el espacio real en el que él se halla, su única relación con el espacio real es el de diferencia, de diversidad." Como se ve, lo virtual no es real ni tampoco es ideal, es una entidad diferente de éstas. En este sentido podemos decir que si ese castillo que vemos en un cuadro es una virtualidad, entonces también la noción de espacio que lo involucra es virtual. Lo mismo podemos decir de las artes temporales: sus "objetos" se proyectan en un tiempo que no corresponde al tiempo de los cronómetros ni tampoco al tiempo interior, psicológico; es un

tiempo musical, de allí que la posibilidad de experimentarlo solamente será posible durante la creación de la obra musical.

También en el enunciado encontramos la referencia a una particular forma de comunicación basada en sus dos aspectos, el simbólico-insconciente y el estético-formal. Veamos:

- a. Comunicación en este sentido deberá entenderse el concepto de comunicación diferente del de información (se los suele tomar como sinónimos), el uno se ocupa de la forma de transmitir eficazmente un mensaje, de la optimización de la cadena, mientras que el otro se refiere a la caracterización del mensaje mismo. Dice Umberto Eco⁵: "la información representa la libertad de elección de que se dispone al construir un mensaje y por lo tanto debe considerarse una propiedad estadística de los mensajes en origen". Esta propiedad se va a ver reducida con la introducción del código: "En la situación de igualdad de probabilidades de origen, se introduce un sistema de probabilidades: algunas combinaciones son posibles y otras no lo son. La información de origen disminuye y la posibilidad de transmitir mensajes aumenta". Es decir, cuanto más simple sea el código, mayor será la comunicación (su eficacia). A mayor redundancia, menos información. El mensaje es más eficaz como comunicación, cuando menor es la información que suministra. Por lo tanto, cuanto mayor sea la información, cuanto más rica, el mensaje será más difícil de decodificar. El concepto de comunicación hoy está ligado a la teoría de la comunicación (Wiener, 1948; Shannon, 1949), la que se ocupa, en principio, del estudio de las variables necesarias para transmitir una señal entre dos puntos de la manera más eficaz.
- b. Información, en este sentido, se opone a mensaje, en particular si pensamos que en la comunicación de los mensajes estéticos, éstos se estructuran de manera ambigua. Esta ambigüedad está dada no sólo por los infinitos grados de desvío que se establecen respecto al código, sino también por las transformaciones o cambios que se operan dentro del código mismo: en música se llega incluso a cambiar los códigos. Para ver este problema desde otro ángulo digamos que en arte (y en la música en particular) significado y significante se homologan. Entonces, lo que la música comunica es su estructura misma; comunica su propio código o los grados de desvío respecto a él. Es esto lo que llamamos, en principio, su aspecto estético formal, su particular forma, la visión individual de la forma estética. Su mayor riqueza consistirá entonces en su mayor información.
- c. Con respecto al otro sentido, al simbólico insconciente nos dice Ehrenzweig⁶:

Podríamos imaginar la expresión artística como una conversación entre el artista y su público que transcurriría simultáneamente a dos niveles. El lenguaje formal articulado, perteneciente a la superestructura estética del arte, habla a la mente superficial del público y satisface su tendencia Gestalt estética. Los elementos formales son tradicionales y susceptibles de un análisis racional. Bajo esta superestructura estética, discurre otra conversación, ésta secreta, entre la mente profunda del artista y la de su público. Conversación secreta que no sólo usa un lenguaje inarticulado que no es posible captar racionalmente sino que además tiene unos símbolos sometidos a un constante cambio debido a los procesos secundarios que los elevan continuamente hasta el nivel de la superficie

articulada. La mente profunda y creativa del artista debe crear sin cesar nuevos símbolos, todavía no usados, para sustituir a los que ya han experimentado esa elaboración Gestalt secundaria que los ha convertido en un estilo y un ornamento.

Ahora nos será más fácil entender la frase: la obra de arte debe ser capaz de transformar activamente la conciencia del observador, de imprimirle su estructura. Cada obra presenta una estructura única, y es asimilando dichas estructuras como podremos establecer una relación entre las diferentes obras. Sólo así podría hablarse del lenguaje de las formas musicales.

En cuanto a que sea capaz de transformar activamente la conciencia del observador, está claro que la música es una forma particular de actividad mental (diferente a la que producen otras actividades), y si aceptamos que lo importante es su aspecto innovador, por añadidura habrá que aceptar sus formas cambiantes. Para aceptarlo es necesario que tengamos una disposición mental particular, abierta, capaz de admitir el cambio permanente. A partir de allí comprenderemos la relatividad del uso de un determinado patrón, el escaso valor de los modelos estereotipados.

Esta posibilidad es, en última instancia, generadora de la relativización de las ideas, conceptos etc. y motivadora de la actitud crítica que es propia de las artes y de las experiencias artísticas, no importa en qué lado de la cadena comunicacional se encuentre la persona.

1 Novedades Educativas Nro. 23, El dilema para el docente de arte.

2 Novaes, María. *Psicología de la aptitud creadora*. Ed Kapelusz, Bs. As., 1973.

3 Giqueaux, Eduardo. *El mito y la Cultura*. Ediciones Castañeda, Bs. As., 1979.

4 Langer, Susane. *Los problemas del Arte*, Ediciones Infinito. Bs. As., 1966.

5 Eco, Umberto. *La estructura ausente*. Editorial Lumen, Barcelona, 1968.

6 Ehrenzweig, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1976.

La creación infantil en las albores del 2000

Debemos considerar a la creación infantil como una actividad socialmente inexistente. Es decir que no existe como una producción tipificable, salvo que nos refiramos a la producción destinada a la población infantil realizada por músicos o grupos independientes o, en todo caso, por productores que ven en el mercado musical un "nicho" cuyo volumen comercial puede resultar bastante significativo a la hora de los dividendos. En todo caso, y por la especial naturaleza de esta actividad, no existen en la Argentina -y probablemente en toda América del sur- programas públicos de incentivos orientados a la producción musical infantil como sucede con las artes plásticas (concursos de dibujo, de expresión libre, de manchas, etc.).

En cambio, sí existen concursos, competencias u otros incentivos para la ejecución precoz de instrumentos (desarrollo de habilidades), lo que no siempre es un indicio de lo creativo.

Cabe entonces pensar que la creación musical infantil puede existir como una actividad individual aislada o formar parte de algún taller especial de iniciación musical donde se privilegie el crear música y no su ejecución (reproducción). Pero, si bien esta actividad puede ser social, no necesariamente es por ello conocida.

En primer término es necesario establecer la diferencia entre la producción musical destinada a la población infantil, cuyo aspecto creativo -salvo honrosas excepciones- es realmente dudoso, y aquello que los chicos pueden producir. Esto último puede ser visto desde dos lugares bien diferenciados: la creación individual espontánea y la creación individual o grupal orientada pedagógicamente.

Hasta donde sabemos, la creación individual espontánea, tal como sucede con otras conductas, se basa en la imitación. Los infantes tratan de "emular" a sus modelos y su producción dependerá del tipo de música que escuchen, de los medios que estén a su alcance y del incentivo que reciban del núcleo familiar y, si bien las conductas imitativas son opuestas a las creativas, por el complejo mecanismo de transferencia se pueden encontrar indicios de creatividad en sus trabajos.

Del mismo modo, las actividades musicales infantiles orientadas pedagógicamente dependen también de un número considerable de variables. Estas nos permiten obtener desde productos simplemente recreativos (cuyos rasgos por ser orientados por personas con mayor conocimiento, se ajustan "mejor" a un modelo, presentando un menor grado de desvío y, por lo tanto, una cuota menor de originalidad), hasta productos con un alto grado de originalidad que dan testimonio de la creatividad de sus hacedores.

En este punto cabe preguntarse hasta qué edad un individuo puede ser considerado un infante y hasta que punto la orientación pedagógica considera estas variables y propicia su desarrollo. También interrogarnos sobre qué es la creatividad, si es posible desarrollarla, cómo se la reconoce, de qué depende, etc.

Si bien este no es el lugar para contestar a estos interrogantes, es necesario mencionar, sin embargo, que un objeto creado es un objeto que antes no existía. Es decir, que debe diferenciarse a la creación de la invención, del descubrimiento, de la reproducción y tomar en cuenta que este objeto artístico creado no es un objeto real ni tampoco ideal (no es una idea), sino un objeto virtual. Del mismo modo, el espacio y el tiempo que le es propio también son virtuales. En esencia, la clave de la actividad artística es la creación de objetos virtuales de acción y ésta debe diferenciarse inevitablemente de las otras actividades.

En este sentido, al considerar la creación infantil debemos considerar la relación bidireccional que se establece entre estos objetos simbólicos y su dimensión espacio-temporal, como también su posible correlato con el resto de las actividades, objetos y dimensiones, sean éstos reales o pertenecientes al mundo de las ideas. También es necesario, como ya dijimos, tener presente el nivel de desarrollo en que se encuentra cada individuo, su etapa operativa, la que determinará en buena medida las características del producto resultante.

La creación musical infantil dependerá entonces del grado de creatividad individual, de la conciencia que se tenga de los objetos artísticos y de las posibilidades de concreción, de la capacidad operativa del individuo; es decir, de su nivel de desarrollo.

La consideración de estas pocas variables nos induce a formularnos los siguientes interrogantes: estas condiciones ¿son innatas o adquiridas? Si son innatas ¿puede ser atrofiadas por la relación del individuo con la sociedad? Si son adquiridas ¿será posible desarrollarlas? Si es así ¿de qué dependerá dicho desarrollo? No hay duda de que parte de esta potencialidad es hereditaria, como tampoco existe duda sobre la posibilidad de su desarrollo o de su inhibición.

En este sentido las orientaciones pedagógicas son un factor determinante. Las mismas son siempre instrumentos de una voluntad política de la cual depende su orientación.

Hechas estas consideraciones, podemos analizar las condiciones que el final del siglo nos presenta, las cuales -dada la realidad- nos obligan a esbozar algunas reflexiones tendientes a comprender la actual situación.

- La psicología pone al alcance de nuestra mano las herramientas que permiten detectar en cada persona los indicadores de su capacidad creadora, facultad que debe considerarse entre las más susceptibles de ser cultivadas y desarrolladas. Los métodos de trabajo para lograr sus fines, como los cuidados que deberá tenerse para evitar su retraso o estancamiento. No debe olvidarse que esta conducta es la que presenta una mayor vulnerabilidad.
- La sociología ha estudiado en profundidad la indivisible relación entre cultura y sociedad, como también el valor de los productos artísticos dentro de la cultura. Y es aquí que debemos diferenciar el producto de la actividad que le dio origen, y es esta actividad alternativa la que excede el marco de lo individual para instalarse en la periferia del núcleo social, para imponerle a éste su carácter dinámico y transformador.
- En cuanto a la música, los desarrollos tecnológicos ponen al alcance de cualquier persona, en cualquier lugar del planeta, las expresiones musicales más variadas y sorprendentes. Hoy es posible tomar contacto con la música de todos los pueblos del mundo, con las expresiones más actuales

y con las más arcaicas; se dispone de lo necesario para conocer sus técnicas, sus instrumentos, y se cuenta con la información para abordar cualquier género o estilo.

- En cuanto a los medios, las posibilidades que nos ofrecen hoy día favorecen en mucho toda realización; (piénsese nada más en el hecho que, cien años atrás, para tener contacto con la música sólo se contaba con un piano en las familias de mayores recursos, o con algunos instrumentos étnicos si se trataba de sociedades rurales). Hoy es común encontrar institutos u hogares con un teclado y su respectivo secuenciador, o con una computadora cuyos recursos, además de su inmediatez, son casi ilimitados. Además, en los talleres de iniciación musical se tiene a disposición un número grande y variado de instrumentos y medios aptos para registrar cualquier evento.

Sin embargo, los albores del 2000 se nos presentan paradójicos en lo que atañe a la creación infantil: los recursos de que se dispone son prácticamente ilimitados mientras que la producción es casi nula.

Es de esperar que este estado de cosas pueda revertirse.

Para ello será necesario contar primero con la voluntad político-social. Es decir, con una estructura social tal que, más allá de su núcleo (sus tradiciones, aquellos rasgos propios que la caracterizan) sea capaz de aceptar y promover las transformaciones deseables en todos sus estamentos, sean del orden que sean.

Será necesario también implementar un sistema educativo eficaz que valore lo creativo, una pedagogía abierta que prepare, no para resolver problemas ya resueltos, sino para dar respuesta a problemas todavía no planteados.

En el marco restringido de la actividad musical, y en particular en el de la creación infantil, será bueno fomentar esta actividad desde el primer día de clase, asumiendo los riesgos que ello implica, aceptando una producción divergente, experimental e imperfecta.

Será conveniente entonces incentivar desde la más temprana edad el desarrollo de la creatividad, a la vez que procurar la transferencia paulatina de aquellos conceptos (transposición didáctica) que hacen al aprendizaje de lo musical.

De este modo, se podrá tener una real dimensión de los beneficios que produce la actividad creativo-musical, tanto a nivel individual como social.

En este sentido, habrá que tener en cuenta por lo menos dos grandes áreas de desarrollo. La primera de ellas orientada hacia la música como arte autónomo. Dentro de la misma podemos diferenciar dos formas de abordaje: una referida a la música instrumental que puede comenzar por los instrumentos de percusión los que (además de su fácil acceso) permiten desarrollar la sensibilidad material fuera de los sistemas convencionales de organización. La otra, orientada a las computadoras, en principio por su gran facilidad para la construcción de estructuras basadas en los sistemas de altura. De ese modo ambas formas se constituyen en complementarias. La segunda área, es la referida a los multimedios y debe privilegiar los diferentes niveles de semántica del mensaje acústico y, por ende, las diferentes formas de comunicación a tra-

vés de las estructuras audiovisuales.

Éstas u otras orientaciones deberán tener como marco la educación sistemática a través de estructuras educativas promovidas desde el sistema social. A otro nivel, la actividad individual, asistemática, deberá tener igualmente un ámbito social de contención (jornadas, concursos, talleres, etc.). Estos últimos seguramente desde las organizaciones sociales intermedias.

El fin del siglo nos pone una vez más frente a la falsa encrucijada : la actividad artística es ¿entretenimiento, lugar de sublimación, terapia ? ¿O es una forma de conocimiento?

En ambos casos, para abordar libremente estas orientaciones será necesario implementar el manejo de las estructuras musicales con seriedad, puesto que la actividad musical es siempre una forma de actividad mental particular, imposible de ser sustituida por otra.

En todos los casos habrá que considerar el tema de la creación con seriedad, en particular en la más temprana edad, puesto que, como dice Pierre Francastel, "El mamarracho no es el primer nivel de la plástica".

Nuevas caracterizaciones de la actividad musical en el aula—

No es aventurado decir que en educación musical, como en otras actividades humanas, los procesos que van configurando el devenir histórico se van articulando a partir del siguiente esquema: tesis, antítesis y síntesis; este hecho se repite con periodicidad variable, pero de manera ineludible.

En nuestro país es fácil ver cómo se han articulada las dos primeras etapas a partir de la oficialización, en este siglo, de la enseñanza de la música. A riesgo de ser simplistas, podemos decir que la primera se constituyó a partir de la llegada de inmigrantes (instrumentistas en su mayoría) procedentes de diferentes países europeos, que pasaron a formar parte de las orquestas de los teatros de Ópera que comenzaron a funcionar en Bs.As. a fines del siglo pasado.

Estos músicos no sólo se ocuparon de la ejecución de la música europea, sino también de ir formando a los primeros instrumentistas capaces de asumir la responsabilidad de ocupar un aíl en las orquestas que se iban creando. Ya fuesen inmigrantes o nativos formados en Europa, no sólo tenían como finalidad tocar bien un instrumento, sino también ejecutar el repertorio tradicional que en el desarrollo de su técnica habían aprendido. Estos primeros educadores (alguno de los cuales todavía se encuentra entre nosotros) tenían una finalidad: producir músicos; y para ellos, músicos eran los instrumentistas.

La reacción no se hizo esperar. A este primer movimiento se le opuso otro, surgido a la luz de las corrientes pedagógicas que se fueron desarrollando en Europa durante la primera mitad de este siglo, y si a la primera corriente se la podría llamar “de los instrumentistas” a ésta deberíamos llamarla “de los pedagogos”.

Esta segunda etapa se fue consolidando sobre una serie de postulados: primero está el niño, su sensibilización, su formación integral, el desarrollo de sus potencialidades creativas, su cultura musical, etc. No fueron pocos los logros de esta etapa: la puesta en crisis de los métodos conservadores, la generalización de la enseñanza de la música en las escuelas primarias y secundarias, la creación de institutos privados de educación musical, etc. Pero, asimismo, no pocos fueron sus errores: se olvidaron de la música.

Ahora ya es tiempo de preguntarnos qué sucede con la tercera etapa. Si ésta ha comenzado, cuáles son sus características, sus móviles, qué propósitos persigue, etc. Digamos en principio, y para ser coherentes, que se deberían rescatar aquellos aspectos que han caracterizado a las etapas anteriores y que siguen teniendo valor musical o metodológico. Habrá que proponer una revisión de los mismos y desechar los otros, los que no son pertinentes, los que no han producido lo que de ellos se esperaba.

La sociología ha demostrado que los movimientos no sólo son hechos sucesivos sino también simultáneos, y que por diferentes factores unos prevalecen sobre los otros, emergen a la superficie, se hacen más visibles; en tanto, los otros subyacen en el “interior” de una sociedad, y más allá de los factores que promueven su ascenso, si son consistentes, tarde o temprano

terminan por caracterizar un determinado periodo histórico. Cabe entonces pensar que esta corriente (si es que así la podemos llamar) viene gestándose desde hace más de veinte años y, como se verá, indicios más que suficientes avalan esta afirmación.

Sin embargo, y antes de considerar la caracterización de esta nueva etapa, será necesario tomar dos recaudos: primero, establecer los criterios con que se determinará la validez o no de un postulado; segundo, establecer lo que se propone como alternativa.

Para volver al problema planteado anteriormente -aquello que será desechado o rescatado- la respuesta dependerá del punto de vista, de los móviles que originan tanta las objeciones como la necesidad de incorporar nuevos temas, del tratamiento que se le dará a estos nuevos temas. Es decir, dependerá, en última instancia, de los nuevos objetivos.

Esta tercera etapa, la que responde a esta instancia de síntesis, es para Michel Serres “la clave de una pedagogía de la innovación y del crecimiento”. Para caracterizar a esta nueva etapa de la enseñanza de la música en nuestro país, será necesario considerar, aunque más no sea a título de inventario y para establecer el marco conceptual pertinente, los siguientes criterios:

- Entender que la música es una actividad que puede ser orientada al espectáculo, entretenimiento o diversión. También puede estar orientada a la magia, en cuanto puede realizar una representación de la vida práctica a través de ceremonias religiosas, sociales, actos patrios, canciones escolares que evocan gestas, el folk, etc. Puede ser también una forma de arte (creación de símbolos dirigidas a la imaginación). Con todo ello podremos definir tres orientaciones educativas bien diferenciadas.
- Entender que la enseñanza de la música, como una actividad especializada, tiene dos orientaciones: 1) el área educativa general, ya sea a partir de la animación sociocultural (donde se integra con otras artes) o a partir de la pedagogía musical orientada tanto a la adaptación sociocultural como al desarrollo de una actitud crítica, teniendo todo como fin general, el desarrollo del imaginario; 2) el área educativa especial, ya sea orientada a la reproducción (instrumentistas o intérpretes), o bien a la producción (composición, creación musical), que tienen como fin general, el aprendizaje y desarrollo de una forma particular de conocimiento. Siendo estas orientaciones tan diferentes, forzosamente les caben contenidos y formas de transmisión también diferentes.
- Entender que nada que se diga de la música está fuera de la música. Propiciar, por lo tanto, una actualización de la problemática propia de la transmisión de conocimientos, habilidades y demás, no sólo a la luz de las nuevas técnicas pedagógicas, sino también en función de los aportes que ha hecho la música contemporánea en cuanto a la ampliación de sus recursos y la reinterpretación de los principios tradicionales.
- Entender que es necesario achicar la brecha existente entre las estructuras de producción de conocimientos (los creadores) y las de distribución de los mismos (docentes).
- Entender la producción musical local privilegiando sus productos, por ser éstos parte de la cultura de la sociedad en que convivimos y fomentar la producción de bienes culturales en la clase de música.
- Entender, en lo que hace al aprendizaje, que los contenidos deben ser abor-

dados desde los aspectos mecánicos, prácticos, teóricos y analíticos.

- Entender que los “cómo” están en función de los “qué” y que éstos están al servicio de la función social que asignemos a la música.
- Indicios de lo que acabamos de decir es fácil rastrearlos en una considerable cantidad de trabajos teóricos o prácticos que se ocupan de la educación musical generalizada, desarrollados en las últimas dos décadas y que ponen énfasis en los siguientes aspectos:
- La actividad musical en el aula como parte del lenguaje de la época.
- Un uso mayor del timbre y las texturas, y menor de las alturas y los ritmos exactos.
- La diversidad de estilos que caracterizan a la música del siglo XX permite tener una visión más global del problema que genera su enseñanza.
- Las diferentes formas de representación desarrolladas ponen a la música fuera del código tradicional, permitiendo un fácil acceso al docente no especializado.
- La educación musical actual concibe a la música como un todo, no estudia sus aspectos como variables independientes.
- La incorporación de medios de fácil ejecución y de buena respuesta sonora como pueden ser los instrumentos electrónicos, los instrumentos de percusión y otros medios sonoros.
- La necesidad de un aula especial para la actividad musical y la no determinación de plazos para el desarrollo de los contenidos.
- La posibilidad de que cada alumno pueda realizar sus propias obras y, eventualmente, tocarlas o dirigir las.
- Desde el punto de vista de los contenidos, se supera la ruptura entre la música del pasado y la música contemporánea; se ve a ésta como una continuación de aquélla pues se han incrementado los recursos (se usan más sonidos y más formas de utilizarlos).
- Un significado nuevo para la música en la escuela, orientado al desarrollo de la actividad simbólica del individuo.
- Se propone independizar la “realidad” del código de representación. (La música no es “signos en un papel” sino sonidos organizados. La teoría de la música no es el repertorio de signos que constituye la así llamada “teoría de la música”).
- Que las actividades musicales de los alumnos no sólo transcurran fuera de las aulas.
- Se promueve el aprender a escuchar. Dar la misma importancia a lo sensible que requiere tanta atención como las técnicas y las habilidades.
- Si se parte de las cualidades evocativas, se lo hace para pasar al análisis de las cualidades acústicas o constructivas musicales.
- Para ahondar más en las cualidades del sonido se propone tomar un repertorio limitado de éstos para estudiar sus posibles combinaciones (dar importancia a la instrumentación ya la orquestación tanto como a las alturas y a los ritmos)
- Incorpora el repertorio de obras a de estudios compuestos en este siglo que se puedan analizar o tocar en clase, en particular el de los compositores recientes.
- Se propone una forma nueva de objetivar la realidad fuera del marco restringido de la Historia o de la Geografía. Es decir, que la multiplicidad del arte actual permite desarrollar conceptos generales que ayudan a entender la música de diferentes períodos históricos como también de diferentes culturas.
- La incorporación de los medios tecnológicos y de las computadoras como valiosos auxiliares de la tarea educativa.

Lo que acabamos de señalar es ya común en las clases de muchos educadores. En ellas se

requiere una nueva dinámica y un conocimiento profundo de la psicología del aprendizaje, como también un dominio de los problemas propios de la música. Mucho se ha escrito en los últimos años sobre esta problemática. Las nuevas generaciones de docentes no sólo están dando indicios sobre el buen criterio con que seleccionan el material necesario para su formación o para el uso en clase, también están dando indicios sobre la necesidad de que se ahonde en estas transformaciones.

Digamos, por último, que somos conscientes de que es necesario hacer un análisis profundo de cada uno de estos temas, pero, como ya dijimos, la caracterización última dependerá de los objetivos que le asignemos a la educación musical, y esto también es tema para una discusión. Volveremos a esta problemática.

¿Alguna vez hubo arte en la escuela?

Si la imitación tiene relación con lo mítico, la enseñanza artística, como actividad reproductiva (que es una de las formas que aporta la actividad artística), ¿no tendrá una relación con aquellos modelos de la sociedad pasiva, lineal, que tienden a la aceptación acrítica de los acontecimientos? Si es así: ¿qué papel nos corresponde a los que no entramos en ese juego y cómo puede ayudarnos el arte a resolver problemas que aún no se nos presentaron?

SAITTA: El arte, dice Boulez, "es lo imprevisible que se torna necesario". La primera condición artística es que no es necesario ese orden al que vos apriorísticamente hacés referencia; lo importante es "hacer". Está bien que seamos desordenados, y en la clase de música esto debería estar permitido. Por lo menos hagamos algo: si el error es acto punitivo en todas las materias, que en las artísticas sea un acto bien recibido. Si el alumno se equivoca, y además se da cuenta, habremos solucionado la mitad del problema. Y si no se ha dado cuenta y alguien se lo marca, se habrán solucionado tres cuartas partes, puesto que permitirá el inicio de una discusión entre maestro y alumno y, además, la introducción en la mente de los alumnos de nuevos conceptos pertenecientes al mundo de las ideas.

Si el arte debe servir para algo, por lo menos que sea para que se entienda que el error es parte del ser humano. Y que está bien que nos equivoquemos, porque igual podemos rectificarnos y cambiar el criterio.

El error puede ser un acto creativo y original. Puedo descubrir que me equivoqué y que, no obstante, lo que resulta queda fenómeno y entonces descubrí una cosa nueva. Eso es arte. Muchos descubrimientos se han desarrollado por error.

Pero si se enseña arte en la escuela, ¿qué debemos hacer con respecto a la imitación, los mitos y los estereotipos? ¿Tendrá esto que ver con la clase de sociedad en que vivimos? No debe ser casual que haya un estilo determinado en nuestra educación por el arte; pienso que tendrá que ver con estas matrices en las que estamos acostumbrados a vivir y a desarrollarnos.

SAITTA: Voy a ser muy claro: en la escuela no hay arte. Bueno... en realidad no está bien generalizar de esta manera, todo depende de los individuos. En algunas escuelas hay actividades artísticas y otras no. También hay escuelas en las que hay actividad artística sin que lo sepan y, a la vez, hay escuelas que se presentan como artísticas y no cuentan con este tipo de actividad.

Hay quienes dicen que suelo pegar palos a los maestros. No es así, en realidad los quiero. Si no, no me ocuparía seriamente de ellos. Los quiero porque compartimos el amor por lo que estamos haciendo. En este momento los docentes son artistas: lo que hacen lo hacen por amor al arte.

Si bien es inevitable que el maestro enseñe lo que enseña porque debe ajustarse a una currícula, la responsabilidad de lo que se enseña en todo caso debe ser compartida. Parte de la

responsabilidad la tiene el Estado, que determina qué es lo que hay que estudiar, y que hace que se cumplan ciertas premisas de orden social que, en cierto modo, está bien que se cumplan. Tal vez uno no querría que fueran las que son, pero algunas deben ser; de otra manera, sería un caos. ¿Por qué no llaman a los artistas para diseñar esta actividad en la escuela? si fuera sí seguramente se harían otras cosas. ¿Quién puede plantear una apertura así como así? ¿quién, a no ser que sea un artista, se va a animar a plantear que dos más dos no es cuatro? Insisto: parte de la responsabilidad la tiene el Estado, que seguramente hace lo que puede, o lo que quiere. El Estado tiene una finalidad que no es ni la mía ni la tuya, entonces determina lo que hay que hacer, por alguna razón que sería bueno discutir.

El docente también tiene una responsabilidad, ¡seguro! Por ejemplo, la mayoría de las escuelas no tienen un “maestro” de música. Lo digo en serio: el maestro de música no estudió para ser maestro de música, sino para ser instrumentista. Ha aprendido un lenguaje, le falta ponerse del otro lado, del lado del que piensa la música para entender su sentido y de ese modo saber qué es lo importante y qué no lo es.

Y también está el alumno, que seguramente tiene algo que decir.

En fin, estamos en crisis, y un estado de crisis es muy saludable. El mundo entero está en crisis. Esto significa que los valores que regían ya no sirven. Si los demás los abandonan, abandonémoslos también nosotros: entremos en nuestra propia crisis y caminemos nuestro camino.

El arte es una actividad alternativa; no es como la ciencia, es por eso que tiene sus propios métodos, sus propios fines. Por supuesto que se basa en la imaginación, en el imaginario, en la fantasía; eso está de más decirlo. Por supuesto que todo debiera ser más integral. La esquizofrenia de nuestro sistema educativo es tal, que uno nunca termina por tener una imagen total del elefante: siempre estamos viendo una parte, y la suma de las partes, dice la Gestalt, no es el todo: el todo es otra cosa. Y en eso de aprehender el todo, el arte puede ayudar. Porque hay que entender que el hombre tiene dos grandes campos de actividad. Uno de los campos tiene que ver con el reconocimiento y aprovechamiento del entorno; léase la filosofía, las ciencias, etc. El otro campo tiene que ver con la representación simbólica, allí se encuentran las religiones, los lenguajes y las artes. Por alguna cuestión estas cosas están juntas; por alguna cuestión arte y religión es siempre un par de oposición muy significativo.

Esto nos lleva al planteo del mito y la repetición. Elíade, que se ha ocupado extensamente de estos temas, decía que todos los mitos son, en realidad, modelos ejemplificadores; arquetipos que hablan de la creación de ese objeto del cual se hacen cargo. Por eso la estructura de todos los mitos es siempre la misma: la estructura del mito de la creación, es decir, del mito original. Para que un mito se haga presente, hay que hacer un rito. A través del rito se invoca un hecho.

Cuando el hombre primitivo en su cueva dibujaba un bisonte con una flecha clavada, estaba representando la caza, quería que los seres sobrenaturales le fueran propicios, favorables. Cuando por fin cazaba el bisonte en la cabeza de este primitivo no cabía que lo cazaba porque estaba lleno de ellos, porque tiraba una flecha y seguro le pegaba a alguno, porque no había forma de errarle. Tiempo después, cuando los bisontes empezaron a escasear por vaya a saber qué razones, el hombre, pese a hacer un dibujo ya no cazaba un bisonte. ¿Iba enton-

ces a dudar de los dioses? No, dudaba de sí. Decía: los dioses no están en armonía conmigo, algo he hecho mal. No he propiciado bien "esto". Seguramente un tercero aprovechó esta circunstancia y le dijo: "Usted ha perdido la capacidad de invocar a los dioses. Yo lo hago por usted". Y asumió ese rol. Este chamán, o hechicero, es la síntesis del cura, del psicólogo, del artista, etc.

Dice Elíade: los hombres comunes esperan que los artistas sean excéntricos, y que asuman en la sociedad aquello que ellos no pueden asumir; que sean rebeldes, que cuestionen todo, etc. Esto está perfecto. La pregunta es: ¿por qué no puede asumir esa actitud cualquiera persona? Si ser artista es ponerse en ese lugar, cualquiera puede ser artista.

La diferencia entre el arte y la religión es que el arte hereda del mito el modelo de la creación, mientras que la religión privilegia el rito en lugar del mito. Esta es una diferencia sustancial, pero mito y rito son una unidad indestructible, y ello puede confundirnos.

Como dice de algún modo Giqueaux, en el período arcaico el mito era el modelo ejemplar y la imitación fiel era condición necesaria para la actividad práctica, pero una vez superada la conciencia mítica, la imitación pierde el sentido de comportamiento protector y asegurador. La imitación y la conservación del pasado dejan de lado el aspecto creador de la actividad humana, rasgo esencial de la actividad artística. Sin embargo, cuando faltan ideas rectoras en éstas y otras actividades, se cae en cierto miticismo, para no decir miticismos.

Relacionemos y constatemos este tema sobre el del "vacío de contenido" de algunas expresiones actualmente muy difundidas. Estoy tentado casi a escribir un libro sobre cómo se acerca la gente al arte. He descubierto, y puede ser una ingenuidad, que hay tres aspectos del mito que se proyectan hasta hoy en día.

Hay un aspecto profundo del mito que está ligado a la creación y que se repite en todos los actos creativos de todos los hombres, en todos los tiempos. Esta es nuestra herencia cultural; tiene que ver con lo que somos.

Hay otro aspecto del mito que se promueve y promociona. Uno lee, por ejemplo, las críticas de los espectáculos de rock, que son muy significativas porque ahí se habla de la comunión de los espíritus, de ritual, y de cosas muy obvias. Hay una parte de ese ritual, que es una suerte de bastardeo del mito, que llega también a nuestros días.

Y hay otra parte, mucho más crítica, que tiene que ver también con el mito, y que es de lo que Roland Barthes habla en Mitologías. El dice: el mito es un habla, un discurso vacío de contenido. Es la palabra robada, vaciada de contenido y devuelta a la sociedad.

Hay palabras, como creatividad, que están bastardeadas. Están tan vacías de contenido que sería preferible no usarlas. Lo mismo habría que hacer con la moda de la psicogénesis en música, la ecología sonora, etc., etc.

También deberíamos mirar con cierto recelo a aquellas corrientes que propician el dejar hacer, el todo vale. Entonces, todo está bien. Es esa cosa primaria que puede estar bien en primera instancia, pero después es necesario profundizar. Uno no se puede quedar en esa cosa elemental. El mamarracho no es el primer nivel de la plástica, es el mamarracho. Nues-

tro sistema educativo tiene algunos lugares sabios: muchas de las cosas que se hacen en el jardín de infantes son buenas, pero después le dicen al chico "cantá esto", y no reparan en la utilización de métodos que son anuladores de toda posibilidad de creación.

Por más que hablemos, las palabras pueden ser lindísimas, pero no llegan a hacerse cargo de la realidad, habrá que ir un poco más al fondo, creo.

Como ves, creo que tenés razón cuando decís que la reproducción (que lleva directamente a la imitación) se basa siempre en la promoción de productos de los otros que, como bienes culturales, son modelos de una supuesta cultura universal. Por supuesto, como es fácil ver, la música no es ajena a las otras conductas sociales. Por supuesto, las artes pueden jugar siempre esa doble función: la de contribuir a la adaptación social o la de generar en el individuo una actitud crítica y de ese modo contribuir al desarrollo de una nueva sociedad. Todo depende de lo que uno quiera hacer.



varios



Escultura Sonora: "La Máquina de Sonar"

La Máquina de Sonar es una escultura sonora, cuya finalidad es que los niños participen activamente en la producción de estructuras musicales diversas a partir de diferentes acciones: empujar, girar, tirar, etc.

La Máquina de Sonar estará constituida por una estructura de base pentagonal articulada en 5 niveles, también pentagonales, vinculados entre sí por 3 escalones que permitirán el acceso a diferentes sistemas de acción manual (volantes, manivelas, palancas, rodillos y molinetes) los que transmitirán, por medio de sistemas mecánicos (piñones dentados, coronas dentadas, engranajes, etc.), el movimiento a un sistema de martillos encargados de accionar los 5 juegos de campanas tubulares con afinación pentatónica, cuya fundamental será Do# 4. Todos los dispositivos mecánicos estarán a la vista, de modo tal que se puedan observar los diferentes sistemas de transmisión de energía por medios mecánicos haciendo evidentes sus principios

Cada uno de los sistemas de campanas tubulares dispondrá de un orden de levas que permitirá producir un diseño melódico diferente en cuanto al orden de alturas y organización temporal, de modo tal que, ya sean accionadas de manera aleatoria o de manera coordinada, presenten una estructura polifónica coherente. Esta posibilidad de coordinación transforma a esta suerte de escultura sonora en un verdadero taller pedagógico, por cuanto permite que grupos de alumnos, organizados por un docente, realicen un gran número de combinaciones melódico-armónicas, es decir, diferentes composiciones musicales.

La elección de la escala pentatónica responde a la idea de establecer un vínculo estructural entre el diseño de la estructura y el sistema musical de las culturas andinas precolombinas, que dan a la máquina de sonar no sólo una fundamentación histórico-social, sino también una proyección mítico-mágica de nuestra cultura. Pero además, la escala pentatónica, que carece de sensible permite múltiples combinaciones funcionales y cuantas combinaciones aleatorias puedan generarse.

Este pentatonismo sonoro será proyectado a toda la estructura escultórica, de modo tal que resulte el sustento conceptual de toda la obra a través del pentágono, figura exaltada en el siglo XVI pero que tiene su origen en la visión de Agripa de Nettesheim -el hombre-microcosmo- del cual se deriva el dodecaedro dibujado por Leonardo da Vinci para la "Divina Proportione" de Fra Luca Paccioli.

El complejo contará, además, con un sistema fijo a modo de "ostinato", pedal fijo, que será accionado por un motor eléctrico y que podrá servir de base para una elaboración musical a medio camino entre el azar y la estructura fija y contará también con un juego de campanas de plancha (placas rectangulares) y "gongs" de forma circular, todos percutidos por martillos mecánicos accionados por levas rotativas, que serán manejados por los niños mediante rodillos, molinetes, volantes y palancas, mientras circulan por el interior de la escultura. El re-

corrido se realizará subiendo por una escalera central y bajando por 5 toboganes o escaleras laterales complementarias

El complejo se completa con dos módulos periféricos a nivel del piso, pensados para dar acceso a niños pequeños o con alguna discapacidad. Estos sistemas secundarios contarán con otros dispositivos sonoros de naturaleza diversa, que serán un complemento de los sonidos del módulo central.

Música, cultura, creatividad

Hoy en día está muy generalizada la denominación de música culta para jerarquizar aquellos productos musicales resultantes de una pretendida actividad artística. Debemos suponer, por lo tanto, que con este rótulo se quiere asignar a este tipo de música, cualidades que la presentarían como la más representativa de una cultura.

Sin embargo, Ralph Linton¹ nos dice: “La cultura de cualquier sociedad es la suma total de las ideas, las reacciones emotivas condicionadas y las pautas de conducta habitual que los miembros de una sociedad han adquirido por instrucción o imitación y que comparten en mayor o menor grado”. Podemos decir, por lo tanto, que cualquier música puede ser potencialmente más o menos “culta” en la medida que sea más o menos objeto de interés por parte de una sociedad o, eventualmente, más o menos representativa de sus características. El valor de una obra como objeto de cultura es siempre un valor “a posteriori” en la medida que se den determinadas condiciones; por otro lado, no podrían ser establecidas “a priori” por ningún compositor. Cabe pensar, entonces, que la denominación de “culta” para una obra no es indicativa del valor que ésta posee como objeto de una cultura. Por otro lado, es evidente que mucha de la música llamada “popular” puede también representar un valor para la cultura a la cual pertenece; debemos concluir, entonces, que el par de oposición culto-popular no es muy feliz, y menos si queremos indicar el valor cultural que una obra posee. Podríamos agregar otros elementos de discusión, pero más allá de las posibles conclusiones a que arribáramos, este desafortunado rótulo existe y, lo que es más importante, señala un tipo de música o –mejor dicho- a diferentes tipos de música que han sido agrupados y opuestos al resto sin tener en cuenta las variables estilísticas o personales que presentan. Esto nos lleva a pensar que estas obras deben presentar alguna cualidad o característica común que permite agruparlas y separarlas de otras.

Volviendo al pensamiento de Linton, es fácil advertir que cualquier producto de una sociedad es un “objeto” de Cultura. Queremos agregar que no todos los “objetos” de esa cultura son producto de esa actividad que llamamos arte, como no son artísticos muchos productos que tienen esa pretensión. También podríamos agregar que “lo adquirido por instrucción o imitación” alguien lo debe haber creado y que el crear también configura, de alguna manera, una estructura mental particular.

De lo antedicho podemos concluir que: no toda música es arte y que la que realmente acredita tal condición, puede ser o no representativa de la cultura de una sociedad en un determinado momento de su evolución, más allá de que tenga o no el rótulo de “música culta”. Otros factores deberíamos tener en cuenta, por ejemplo: ¿Los objetos de una sociedad tienen el mismo valor cultural?, ¿La cultura de una sociedad es siempre la misma?, ¿Cuándo cambia una sociedad también cambia su cultura?, ¿Cómo cambia una sociedad?, ¿la música tiene una función específica dentro de la sociedad?, ¿Cuáles son las cualidades que permiten distinguir una música de otra y en qué consiste su valor? También sería importante preguntarnos cuál el sentido de la educación musical en las escuelas y en qué medida una compañía grabadora incide sobre el consumo o no de una determinada música.

Con independencia de la denominación dada a una obra, los elementos que podemos tener en cuenta para evaluarla y establecer su valor artístico son varios y de diferente orden. Podemos considerar el aspecto técnico (el compromiso con el material y las actuales formas de organización); el aspecto simbólico inconsciente y el estético formal que la obra manifiesta; las diferentes funciones sociales que asume, que como sabemos, van desde las que favorecen la adaptación social hasta las que nos inducen a desarrollar formas críticas frente a la realidad; el tipo particular de pensamiento que implica; la forma de actividad mental que genera (que junto a la verbal y a la matemática constituye una de las potencias del espíritu humano); la capacidad, implícita en el arte, de materializar la vida instintiva que se encuentra en los niveles más profundos de la mente; el aspecto inarticulado de su contenido, que provoca la elevación de símbolos inconscientes a la mente consciente; sus rasgos innovadores que provocan una forma particular de atención y que transforman a las obras de arte en modelos de lo posible y nunca de lo seguro; la capacidad de estas obras para el desarrollo del imaginario del individuo, etc.

Evidentemente – y volviendo a nuestro tema – debemos pensar que este par de oposición (como otros) se fue instalando en el marco social para establecer diferenciaciones en productos de la misma especie, a partir de las variables que las caracterizan y de sus valoraciones. En la dinámica de los grupos sociales, también cabe que el sentido original de una idea, se transforme hasta el punto de significar algo diferente a aquello que motivara su origen. En este sentido, al referirnos a la producción cultural, hoy sería más correcto hablar de obra de autor, cuando los factores de caracterización de la obra dependen del autor o de; obra de productor, cuando están impuestas por el “mercado”. De este modo, no solo independizamos al producto de su valor social, sino también de la clase social en la que parece tener origen.

El que abordemos estas y otras cuestiones tiene como única finalidad acercar a quienes no se especializan en estos temas, los elementos de juicio necesarios para poder decidir el tipo de relación que quieren establecer con este producto que llamamos música. Y es que la música, más allá de sus diferentes manifestaciones o de las intencionalidades que los autores puedan endilgarle es, en definitiva, un estímulo capaz de provocar asociaciones entre diferentes aspectos de la realidad exterior y aquellos, muy profundos del inconsciente del individuo. Su significación dependerá, en última instancia, de la intencionalidad del receptor, del lugar que éste asuma frente a la actividad artística y de la calidad y cantidad de elementos que ponga en juicio para su valoración.

1. Linton, Ralph. *Estudio del hombre*. Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

Comentario de la obra música para piano y cinco percusionistas

Análisis de la obra de Julio Viera

Música para piano y cinco percusionistas pertenece al restringido número de obras, de las muchas que usan instrumentos de percusión, que pueden servir como modelo para el uso de estos instrumentos. Obras como *Ionisation* de Varèse, *Circles* de Berio, *Auriga* de Smith Brindle, *Constructions in Metal* de Cage, *Continuum* de Serocki, *Zyklus* de Stockhausen, *Hierophonie V* de Taira, *Synchronisms N. 5* de Davidovsky y ahora ésta de Julio Viera, más allá de los aspectos estéticos que caracterizan a cada compositor constituyen un material que llena el vacío existente en los tratados de instrumentación y orquestación con respecto a estos medios.

Son muchos los compositores que, por diferentes razones, se sienten inclinados al uso de la percusión, pero muy pocos tienen en cuenta sus particularidades acústicas y técnicas. Julio Viera, por el contrario, ahonda en estos aspectos y plantea, desde el punto de vista compositivo, una serie de problemas no siempre claros entre nuestros compositores y los resuelve eficazmente y de manera muy personal.

Un análisis de la obra nos lleva a destacar los siguientes aspectos:

- La similitud estructural entre los instrumentos escalares y los no escalares, debida a que estos últimos son usados como instrumentos de diseño y se integran en buenas configuraciones.
- La excelente integración entre el piano, los instrumentos de placa y la percusión no escalar que logra que ésta no aparezca como un mero acompañamiento.
- La unidad lograda desde el punto de vista formal - a pesar de las múltiples fragmentaciones que presenta la obra – atribuible al buen manejo que el autor hace.

Cesar M. Franchisena

Trío (de las proporciones)
Para flauta, clarinete y piano

Se podría definir a Franchisena, entre otras cosas, como un incansable experimentador. A su búsqueda en el campo material –técnicas no convencionales de producción en instrumentos tradicionales, la incorporación de medios electrónicos, el tratamiento de masas, etc.- debemos agregar su preocupación por los procedimientos de organización temporal. En este sentido, además de los procedimientos derivados de modelos estadísticos, en los últimos años se ha ocupado de la “transferencia” al campo musical de problemas propios de lo que podríamos llamar una concepción topológica del espacio.

Aunque en términos generales (no nos referimos a la espacialización acústica) podemos decir que el concepto de espacio es un concepto interior referido al devenir musical –devenir básicamente temporal-, Franchisena se ha ocupado sistemáticamente de establecer dos planos temporales simultáneos diferentes, con la intención de generar una vivencia del tiempo musical de manera análoga a la que se puede experimentar en el espacio cuando consideramos una relación entre una concepción tradicional y otra topológica.

Este trío es un claro exponente del problema anteriormente enunciado; de allí que todo análisis o ejecución debe considerar este doble aspecto en la sucesión temporal (tanto en la sucesión como en la simultaneidad). Esto es: la sucesión de secciones o partes, donde en unas la secuencia de los sonidos responde a la concepción tradicional (causalidad temporal) y en otras la duración general del fragmento es una segmentación que excluye en su interior dicha determinación.

Esta doble cualidad se hace más evidente, todavía, en lo que podríamos llamar la “simultaneidad” o, más correctamente, en la superposición de planos en los cuales, en un mismo lapso del transcurso del tiempo, “cohabitan” mensurabilidades determinadas de antemano con otras de “localización” aleatoria dentro del mismo espacio. Se establece así, desde el punto de vista contrapuntístico, más que una relación punto-contra punto, la de puntos-contra grupos.

Otra idea a tener en cuenta es la que el autor llama “anamorfismos”, como el representado por el símbolo del factorial de un número que sirve en el trío para indicar las veces que deberá repetirse la sección encerrada entre corchetes.

Por último diremos que el autor recurre a dos tipos de grafías: la simbólica y la analógica, para enfatizar estas dos formas del devenir temporal de su obra.

César M. Franchisena.

Trío (de las proporciones). Para flauta, clarinete y piano. Compositores argentinos del siglo XX. BA 13477. Ricordi Americana, 1990.

Hacen así, Ensamble de percusión de Montevideo

Comentario del Disco Grupo Perseum

Si bien los instrumentos de percusión configuran el instrumental más antiguo y el más extendido ya que pertenecen a todas las etnias, en la música occidental su incorporación ha sido gradual y no siempre respondiendo a un criterio estructural. Así es como de la mera evocación, y pasando por una etapa de complementariedad material, se ha llegado en la primera mitad del siglo XX (siglo de verdadera conquista de la materia para la música) a una verdadera estructuración de los materiales derivados de tan rico instrumental.

Y no sólo nos referimos a su incorporación a la orquesta, sino a la independencia que alcanzan como grupo autónomo de cámara a partir de 1931, con *Ionisation* de Edgard Varese, obra concebida sólo para estos instrumentos y en la que el autor plantea una concepción, tanto instrumental como material, totalmente innovadora para la época.

El CD "Hacen así", del Ensamble de Percusión de Montevideo es doblemente significativo en este sentido, no sólo porque está dedicado exclusivamente a este instrumental, sino también porque da cuenta de la variada y rica producción americana que existe para este grupo. El Perseum, cuarteto de percusión constituido por Ricardo Gómez Antonich, Marcelo Zanolli, Andrés Morón y Jorge Camiruaga (su director artístico), es un cabal ejemplo del nivel técnico que ha alcanzado esta nueva generación de instrumentistas en América latina. Y no nos referimos solamente al virtuosismo de sus integrantes -que lo poseen, por cierto- sino también a su concepción estético-musical, que los lleva a un refinamiento en el uso de estos materiales y a un criterio de orquestación no muy común en la mayoría de estas formaciones. Prueba de ello es el "Quartet" (1935) de John Cage, donde el autor fija las estructuras temporales dejando librado a los instrumentistas la elección de los instrumentos, lo cual, en este caso, se ha realizado respondiendo perfectamente a los criterios de analogía propios del uso de estos instrumentos.

Tan rica, profusa y heterogénea materialidad ha tenido su correlato en la música concreta y electrónica de la segunda mitad del siglo XX. De allí resulta una considerable cantidad de obras escritas para "medios mixtos", es decir, de obras que tienen material procesado electrónicamente e instrumentos de percusión en vivo, tal es el caso de la obra de Daniel Maggiolo, "a pesar de todos los naufragios" (1999), un cabal ejemplo de esta combinación. El disco se completa con obras de: Leo Masliah, "Barrio kata" (1997); Graciela Paraskevaídis, "hacen así" (1996); Mariano Etkin, "Locus Solus" (1986), con personales concepciones estéticas y con "Cuatro humoradas para piano y percusión" (1971) de Jaures Lamarque Pons, en la que interviene la pianista Élide Gencarelli.

El disco cuenta con la colaboración de los siguientes percusionistas: Carlos Céspedes, Nicolás Correa, Fernando Núñez, Jorge Gómez, Noé Nuñez y Nicolás Arnicho. También es excelente la dirección de sonido y masterización a cargo de Daniel Maggiolo y Diego Verdier.

De Bach al ruido

Comentario disco de Martín Devoto

Es en la música donde el tiempo musical se manifiesta con independencia del tiempo psicológico y del cronométrico. Esta otra dimensión es el tiempo virtual.

La música del Siglo XX se ha replanteado no sólo el tradicional concepto del tiempo sino también el del espacio y el de la materia. Ahora el sonido es considerado portador de información y es esa información la que los compositores quieren poner de manifiesto. Es más, en muchos casos la música toda es una proyección macro de esa micro estructura.

El sonido ya no es un mero soporte sino el punto de partida de la composición. El compositor compone primero el sonido y éste ya no es solamente armónico pues los compositores han avanzado sobre el resto de sus cualidades. Ya no se trata de la relación entre dos alturas, que es una magnitud abstracta, se trata de vincular las cualidades del sonido. Es así como se incorpora a los códigos el uso del timbre, el movimiento, la inarmonicidad, etc.

El joven instrumentista Martín Devoto nos propone, a través de las obras que conforman este C.D., un recorrido representativo de los recursos de su instrumento, acorde con la problemática antes enunciada. Queda ahora al oyente la aventura de su audición.

Arte-Percepción-Creatividad

1. Me pregunto: ¿Por qué Arte-Percepción-Creatividad?

¿Por qué no: Mito; Arte; Religión; Sociedad; Cultura; Educación; Política... etc?

2. ¿Cuál es la necesidad de plantear enunciados cuya relación no implica una reciprocidad, precisamente, entre sus términos?

Me refiero a que el Arte, tanto desde el "productor" del bien cultural, como desde el "consumidor"; implica entre otros factores a la percepción y a la creatividad. En cambio ni la percepción ni la creatividad implican en principio al Arte o por lo menos, no necesariamente.

3. Las hipótesis de dicho planteo pueden ser en principio dos:

a) que el arte en su constante replanteo de los principios que la sustentan, necesita, de parte de los hombres, una mayor creatividad o de una mayor agudeza o refinamiento perceptivo para adecuar sus funciones a la realidad histórico-social de la cual forma parte;

o por el contrario:

b) que por medio de la actividad artística, el hombre (por cierto centro del problema) se capacita, desarrolla una sensibilidad particular para percibir la realidad, y por medio de una mayor capacidad creadora, pueda cambiar la misma.

Estas dos hipótesis no salvan, en principio, la unidireccionalidad del problema, pero introducen dos variables: La primera, al hombre objeto y consecuencia del problema y la segunda, que si bien se habla de dos hombres diferentes: el "artista" y su público, ambos se desarrollan frente al arte y a la realidad, no solo llevando estas hipótesis al terreno de la complementariedad sino además, planteando una relación funcional entre ambas.

Dicho de otro modo: el artista requiere de una especial percepción de la realidad, la que sumada a una actitud creativa particular produce un tipo de obra cuyos estímulos inducen al hombre-común, en contacto con la obra de arte, a replantearse su propia realidad, a establecer entre su yo y su realidad circundante una dialéctica, que por medio del desarrollo de su capacidad creadora y una mayor capacidad perceptiva, pueda incidir sobre la realidad para cambiarla. El artista observa la realidad, desde su particularidad, su obra; produce estímulos tales que llevan al hombre común, por medio del desarrollo de sus posibilidades, a una acción de transformación del mundo.

El arte requiere de una percepción y creatividad particular y una vez concretados, éstos, su obra se transforma en un estímulo para el desarrollo de la percepción y creatividad general de los individuos.

Y aquí, forzosamente, es necesario introducir un nuevo término, de cuya implementación dependerá que se cumplan o no dichos objetivos. Me refiero a la educación.

Formuladas estas hipótesis (que son convergentes y complementarias) su concreción o no, dependerá de los objetivos del sistema educativo.

Volvamos al principio para definir los términos involucrados.

PRECEPCION: Los gestalistas definen el percibir como: la acción de captar el objeto presente y reconocerlo por sus cualidades, las que se organizan formando un todo.

Es necesario discriminar en la percepción: El objeto percibido ya sea este exterior o interior. El estímulo físico-químico que parte del objeto y llega a nuestros receptores sensibles y el sujeto que percibe con sus modalidades específicas y particulares.

Cabe agregar, citando a Postman que: la percepción no es la captación pasiva de la realidad. El sujeto selecciona activamente los estímulos que le interesan, los reconoce, comprende su significado por medio de su intelecto y actúa a veces sobre ellos.

La psicología se ha ocupado de este problema de manera profusa y si bien no nos extendemos sobre el particular, citaremos dos aspectos que nos parecen importantes. El que elude al desarrollo de la sensibilidad y el que elude al aprendizaje.

En el primer sentido dice Luria (Sensación y Percepción):

Sería erróneo pensar, que tanto la sensibilidad absoluta como relativa de nuestros órganos de los sentidos permanecen invariables y que los umbrales de los sentidos permanecen invariables [...] Según han mostrado las investigaciones, la sensibilidad de nuestros órganos de los sentidos puede variar dentro de límites muy grandes [...] Esta modalidad depende tanto de condiciones ambientales como de circunstancias personales diversas.

Más adelante:

El proceso perceptivo requiere la unificación de los grupos de indicios esenciales y básicos de la confrontación del conjunto de rasgos percibidos con los conocimientos anteriores "acerca del objeto [...] La percepción, no sólo depende de la precisión con que funcionan nuestros órganos de los sentidos, sino de la experiencia anterior del sujeto, la profundidad y extensión de sus representaciones, la tarea que él se plantea al examinar el objeto dado, el carácter dinámico, consecuente y crítico de su actividad perceptora, la integridad de los movimientos activos que componen la estructura de la actividad perceptiva y la facultad de interrumpir a tiempo las conjeturas sobre la entidad del objeto perceptible, cuando estos no armonizan con la información recibida.

Veamos ahora el otro aspecto. Dice Postman (Percepción y aprendizaje)

Se trata de un sujeto que se relaciona consigo mismo y con el mundo externo, y en el que, por razones descriptivas y de conceptualización, se denomina percepción y aprendizaje as momentos de ese proceso total. Vínculo dialéctico en la medida que el sujeto y el objeto se modifican recíprocamente en el curso de la interacción y esos procesos se inscriben concretamente en un tiempo y lugar determinados, lo que obliga, para su comprensión abarcativa, a la utilización de un método de análisis a la vez sincrónico y diacrónico [...] Percibir es al mismo tiempo un modo de organizar los objetivos, de recortar la realidad en categorías, es una manera de denominar los objetos y de darles sentido. Proceso complejo en el que juegan un rol preponderante los factores intelectuales, afectivos y motores [...] Las

investigaciones muestran que a nivel perceptual operan tres mecanismos: defensa perceptual-sensibilización selectiva y- resonancia valorativa. Todos estos mecanismos se pueden reunir en el concepto de defensa perceptual, es decir, todo tipo de bloqueo en el reconocimiento de estímulos que por toda una serie de razones personales y de índole cultural el sujeto considera inadecuadas o inaceptables.

Por último Postman dice:

Como la percepción, el aprendizaje es un proceso relevante en la dinámica de la personalidad ya que tiene que ver con lo que intrínsecamente es la conducta. En efecto, la conducta humana puede modificarse en función de la realidad interna o externa del individuo, esa maleabilidad, esa posibilidad de responder a las exigencias de la realidad con un repertorio de conductas diversas, es el meollo de la definición de la conducta y, por ende del aprendizaje en sí mismo.

No hay duda de que del análisis de los factores que intervienen podemos decir: que los umbrales de las sensaciones pueden modificarse, que la percepción se desarrolla por medio de estímulos nuevos, que el proceso está caracterizado por la selección y confrontación de los rasgos percibidos con conocimientos anteriores, la consideración de su carácter dinámico como eje de su desarrollo, que el sujeto y objeto se modifican recíprocamente en un proceso dialéctico, que es importante considerar en el análisis el sincronismo y el diacronismo al mismo tiempo que recortamos a la realidad en categorías y les damos el sentido a las mismas, que es necesario ser concientes que, factores personales o culturales bloquean el reconocimiento de estímulos, etc.

El mismo Postman plantea: "En qué medida la percepción se aprende o se modifica por el aprendizaje y en que medida el aprendizaje puede ser entendido como cambio perceptual? Esta simple enunciación es suficientemente significativa".

Veamos ahora el problema de la creatividad: Solemos decir que un ser creativo es un ser que con menos datos que otros llega a las mismas conclusiones o que con los mismos datos llega a otras conclusiones, en general más interesantes.

Dice Novaes (Psicología de la aptitud creadora): "Desde el punto de vista etimológico deriva del verbo crear, que quiere decir dar existencia a algo o producirlo de la nada, establecer relaciones hasta entonces no establecidas por el universo del individuo, con miras a determinados fines".

Varios autores coinciden en afirmar que la creatividad está relacionada con la capacidad de concebir ideas nuevas y originales, explorar todas las posibilidades que ofrecen y aplicarlas a la solución de problemas.

A su vez Guilford dice:

La creatividad resulta de la combinación integrada de cinco factores primarios:
fluidez de pensamiento:

- Flexibilidad o capacidad para cambiar de punto de vista.
- Originalidad o tendencia a las respuestas idiosincrásicas (temperamento personal).
- Capacidad de redefinición del material.
- Elaboración semántica (cambios de significado).

Ghiselin dice: "la creatividad es un proceso de cambio, de desarrollo en la organización de la vida subjetiva".

Koestler afirma "que la persona cuando crea, piensa simultáneamente en más de un plano de la experiencia, pero en el pensamiento común sigue caminos usados por anteriores asociaciones".

Taylor distingue cinco niveles de creatividad:

1. NIVEL EXPRESIVO: (nuevas formas de expresar sentimientos y emociones).
2. NIVEL PRODUCTIVO: (Incremento de la técnica de producción).
3. NIVEL INVENTIVO: (invención y capacidad para descubrir nuevas realidades).
4. NIVEL INNOVADOR: (se modifican los principios básicos que fundamenta el sistema al cual pertenece el objeto creado).
5. NIVEL EMERGENMTE: (presupone la creación de principios nuevos).

Marín Ibañes nos dice: "el hombre se realiza en y por su creación. Sus facultades creadoras se encuentran a un mismo tiempo entre las más susceptibles de ser cultivadas, las más capaces de desarrollo y de adelanto y las más vulnerables, las más susceptibles de retraso y de estancamiento".

Por último citaremos a Rank, quién establece la "distinción del tipo creador, que estructura su propio mundo y realidad, del tipo adaptado que sólo incorpora normas y del tipo neurótico que se desadapta constantemente de las normas y de la realidad ambiental".

Al igual que lo hecho con la percepción, haremos una síntesis de los rasgos más sobresalientes de la creatividad: esta permite establecer relaciones hasta aquí, no establecidas, permite concebir ideas nuevas y originales, permite la combinación integrada de factores primarios tales como:

SENSIBILIDAD – CAPACIDAD DE DEFINIR- PENSAMIENTO FLUIDO- FLEXIBILIDAD- ELABORACION DE SIGNIFICADOS NUEVOS- etc.

También es fundamental, en el proceso de desarrollo en la organización de la vida subjetiva, tiene una función integradora, se articula en diferentes niveles y por último permite la posibilidad de estructurar la realidad de ciertos individuos en oposición al adaptado o al neurótico. Hablemos un poco ahora del arte, el definirlo no es cosa fácil, por cuanto, por un lado éste está en constante transformación, dice Mircea Eliade, su función, herencia del mito, es escatológica y creativa, está constantemente destruyendo, cuestionando para poder crear estructuras significantes nuevas y por otro existe una gran confusión social respecto a qué es el arte, se lo confunde con la artesanía hasta con el espectáculo.

Si se nos permite instrumentar una conjetura, describir una elipsis, diremos que debe existir una relación entre lo que algo es y la función o funciones que cumple. Por lo tanto si comprendemos cuáles son éstas, estaremos más cerca de lo que al arte puede ser, más cerca de reconocer sus cualidades.

Veamos algunas opiniones al respecto:

Bignami (Praxis artística y Realidad) dice:

El problema está en que la primera característica a tener en cuenta para definir el arte es la actividad abierta, innovadora y creativa, donde la apertura expresada en la aparición de nuevas corrientes, nuevos productos artísticos, constituye un rasgo fundamental [...] y más adelante [...] De esta manera el arte establece realidades alternativas distintas de la realidad objetiva externa de la obra y distintas también de lo puramente ideal de las "ideas" no corporizadas en un objeto material, aunque esté claro que tiene que ver con una y con otra.

Y por último:

El destino del hombre, su vitalidad y su función social son inseparables de la tarea de instaurar y construir una sociedad en la que pueda desenvolverse plenamente su capacidad creadora, después de superar diferentes formas de enajenación (economía-política-ideología) [...] El arte puede contribuir a esta tarea en dos formas fundamentales: con su propia actividad creadora (toda verdadera obra de arte es un proyectil contra la mediocridad, la oquedad espiritual y el gusto banal que satisface un sub arte por los medios masivos de comunicación) y con su función crítica (el arte puede contribuir así a elevar la conciencia de la realidad y con sus propios medios y no como simple propaganda o elaboración de tesis puede ayudar a subvertir los principio de una sociedad que niega, por su propia naturaleza el principio creador).

Levi-Strauss (Arte, lenguaje, etnología) dice del arte: Manifiesta algo que no estaba inmediatamente dado a la percepción que tenemos del objeto, y que es su estructura, porque el carácter particular del lenguaje del arte es que existe siempre una homología muy profunda entre la estructura del significado y la estructura del significante.

Humberto Eco (Obra abierta) dice:

La impresión de profundidad siempre nueva, de totalidad inclusiva, de apertura que nos parece reconocer siempre en toda obra de arte, se funda en la doble naturaleza de la organización comunicativa de una forma estética y en la típica naturaleza de transacción del proceso de comprensión, de apertura y totalidad, no está en el estímulo objetivo, ni en el sujeto, sino en la relación cognitiva en el curso de la cual se realizan apertura provocadas y dirigidas por estímulos organizados de acuerdo con una intención estética.

Herbert Read (carta a un joven pintor) dice: De modo que en realidad el arte tiene dos aspectos universales y no personales, su aspecto simbólico inconsciente y su aspecto estético formal. La 'persona' es el punto en el que ambos se encuentran.

Pierre Francastel (Estructuralismo y estética) dice:

Entonces evidentemente, las obras del hombre no harían más que encarar soluciones, formas preexistentes a toda actividad humana y por supuesto el fin esencial de las artes sería poner de manifiesto ciertos matices del pensamiento, reveladoras de una delimitación del universo, cuyo carácter intelectual, inteligible, nacional, sería indiscutible.

Y en otro libro (Sociología del arte) dice: "de acuerdo con este concepto, este pensamiento es junto con el verbal y el matemático una de las tres potencias del espíritu".

Jacobo Kogan dice: (El lenguaje del arte) "El arte es una creación de sistemas materiales que son las figuras de acciones realizadas o esbozadas en la imaginación, como generadoras de conocimientos y figuras virtuales de acción".

Sheldon Nodelman (Estructuralismo y estética) dice:

Cada obra de arte cumple el doble papel no solo de "expresar" – o sea más exactamente de sintetizar una concepción total del mundo o un estado de conciencia global, sino también de transformar activamente la conciencia del observador, de imponerle su estructura y de construir, como parte de un conjunto de obras un lenguaje de la forma artística que condicione en función de supuestos y posibilidades la percepción de cada individuo.

Ehrenzweig (Psicoanálisis de la percepción artística) dice:

Podemos imaginar la expresión artística como una conversación entre el artista y su público que transcurriría simultáneamente a dos niveles. El lenguaje formal articulado perteneciente a la superestructura estética del arte "y" bajo esta superestructura estética discurre otra conversación, esta secreta entre la mente profunda del artista y de su público. Conversación secreta que no solo usa un lenguaje inarticulado que no es posible captar racionalmente, sino que además tiene unos símbolos sometidos a un constante cambio debido a los procesos secundarios que los elevan constantemente hasta el nivel de la mente articulada. La mente profunda y creativa del artista debe crear sin cesar nuevos símbolos, todavía no usados para sustituir a los que ya han experimentado esa elaboración gestalt secundaria que los ha convertido en un estilo y un ornamento.

Y por último citemos a Feimberg (El arte y el conocimiento) dice:

Su notable propiedad consiste en que realiza simultáneamente multitud de funciones y solo la concepción del mundo, la orientación ideológica, los gustos o la posición que adopta en la vida el autor que busca la respuesta, lo inducen a destacar como determinante una u otra función.

Bien tengamos ahora una síntesis:

- a. Rasgos fundamentales: innovadora y creativa (nuevas corrientes).
- b. Praxis artística: determina los diferentes actos antes de que conduzcan a un resultado real –futuro.
- c. manifiesta una estructura: una homología entre significante significado.
- d. Conocimiento diferente de la realidad objetiva como de lo puramente ideal.
- e. Función social: construir una sociedad que supere la enajenación (económica, política, ideológica, etc) por su capacidad y por su función crítica frente a la realidad.
- f. Obras de arte: siempre inconclusas. Ello se funda en la doble naturaleza comunicativa- en la relación entre el estímulo y; el sujeto.
- g. Estructuración de formas que aluden a la realidad- al desarrollo alcanzado por la disciplina en ese momento.
- h. Se eleva de lo informe a lo formado para descubrir su significado mental siempre en constante renovación.
- i. Dos aspectos universales el simbólico inconsciente y el estético formal.
- j. No expresa ideas y sentimientos sino que los producen. (estímulo).
- k. Como lenguaje registra ciertas lecciones de la experiencia. Este pensamiento

es junto con el verbal y el matemático una de las tres potencias del espíritu humano.

- l. Materializa la vida instintiva de los niveles más profundos de la mente (colectiva).
- m. La multiplicidad de funciones que realiza simultáneamente hacen de su método el más indicado y el más económico.
- n. Asegura el carácter persuasivo del juicio intuitivo para convencer de lo indemostrable.
- o. Lo imprevisible, lo improbable, lo inesperado provoca una calidad de atención (conducta) – modelo de lo posible y no de lo seguro.
- p. Doble papel de sintetizar una visión total del mundo y transformar la conciencia del observador imponiéndole su estructura.
- q. La imagen artística no está en la obra sino en las memorias de los espectadores que manipulan dicho producto.
- r. Ponen de manifiesto ciertas matrices del pensamiento cuyo carácter intelectual, inteligible y emocional es indiscutible.
- s. El aspecto articulado que satisface lo estético (tradicional) y el aspecto inarticulado del arte que provoca la elevación de símbolos inconscientes a nivel de la mente articulada. El artista debe crear constantemente nuevos símbolos no usados para sustituir los ya usados que se han convertido en estilo o en ornamento.
- t. Las técnicas de la percepción artística y la forma artística revelan las técnicas del funcionamiento del inconsciente.
- u. La actividad artística prepara para resolver problemas todavía no planteados.

Podemos resumir diciendo: que el arte es una forma particular de conocimiento que se adquiere si se hace arte y no si se aprenden algunas de sus herramientas.

- Por ser un constante productor de nuevos símbolos es capaz de producir o provocar nuevos estímulos en el inconsciente que al emerger a la conciencia permiten una mejor comprensión de la naturaleza del hombre.
- Como una técnica permite conocer el desarrollo del hombre, en el manejo de materiales y organizaciones a que son sometidas, conocimiento que no solo estamos obligados a actualizar sino a prever, a anticipar, etc.

Si bien nos hemos ocupado de enumerar cualidades o atributos de la percepción, la creatividad y el arte; en realidad nos hemos ocupado del hombre, lugar de encuentro entre el yo y el universo, cuya relación asimétrica depende directamente de la educación, entendida esta en su sentido más general y el arte por su naturaleza puede ayudarnos a modificar esta relación; ya porque nos ayuda a cambiar nuestra visión del mundo, ya porque nos permite cambiar nuestra propia visión del yo, o ya porque nos permite establecer una relación dialéctica entre lo real y lo irreal, entre el cosmos y el yo, entre el yo y la sociedad, etc.

Hemos visto como percepción, creatividad y arte se combinan para permitir a través de la praxis artística la transformación del yo y de ese modo incidir en los diferentes estadios sociales para promover una transformación de la sociedad toda; pero también se pone en evidencia que esta misma praxis puede instrumentarse como medio para la adaptación social o incluso como una terapia.

Evidentemente esta y otras cuestiones están implícitas en este planteo, tal vez convenga a modo de introducción al debate, reiterar los posibles propósitos: el desarrollo de la percepción y de una actitud creativa para acercarse al arte y de ese modo usufructuarlo o bien usar la praxis artística como un agente estímulo, para provocar una conducta creativa y de ese modo desarrollar la percepción para que cada uno de nosotros modifique su visión del mundo.

Ciclo de Conferencias en el Centro Cultural "Ricardo Rojas". Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina.

El Otro piano de Ana Foutel

Prólogo

Cuando Ana Foutel decide llamar a su libro “El otro piano” sin duda refiere al uso que dicho instrumento ha tenido desde principios del siglo XX hasta nuestros días en cuanto a lo que se ha dado en llamar “técnicas extendidas”, las cuales no sólo se han operado en el uso del piano sino en todos los instrumentos que componen la orquesta contemporánea.

A ciencia cierta, dicha técnica no es otra cosa que el uso directo o indirecto del arpa del piano en la ejecución. Es justamente la inclusión del arpa junto con el sistema de martillos lo que llevó a la configuración del piano tal como lo conocemos hoy (ya que los teclados que lo antecedieron respondían a otro tipo de procedimientos para la producción del sonido) permitiendo un repertorio de obras colosal en magnitud y calidad.

No obstante, como decía uno de mis maestros, el Prof. Maranzano, “los instrumentos o se actualizan o se mueren” y tal vez es por eso que a partir del Siglo XX son muchos los compositores que emplean las técnicas extendidas para ampliar la sonoridad de este instrumento. Henry Cowell, en el año 1923, compone una obra Aeolian Harp en la cual las cuerdas del piano deben ser frotadas mientras alguna de las teclas de esa zona del registro son bajadas silenciosamente y otras son pulsadas. Dos años después, Cowell compone The Banshee (1925) escrita totalmente para el encordado. Otra modalidad en el uso del cordal es propuesta por John Cage quien en el año 1940 compone Bacchanale para piano preparado, procedimiento que consiste en intercalar entre las cuerdas diferentes materiales, lo que permite otra renovación de los recursos tímbricos del instrumento.

De allí en más son muchos los compositores que emplearon el cordal y que de esta manera fueron incluyendo un considerable número de recursos sonoros. Entre nosotros, los compositores que han empleado en sus composiciones dichas posibilidades son: Gerardo Gandini, Cesar Franchisena, Eduardo Tejeda, Carlos Roqué Alsina, Dante Grela, Claudio Lluan, Luís Arias, Gonzalo Bifarella, Mario Davidovsky, Salvador Ranieri, Víctor Amícola, Jorge Sad, Jorge Horst y yo mismo, entre otros.

Hoy día es muy difícil no considerar el cordal cuando se aborda la escritura pianística. Incluso son muchos los pianistas que abordan el repertorio contemporáneo y para quienes el empleo del cordal no presenta ninguna dificultad; solo el desconocimiento de y la poca disposición para abordar este tipo de repertorio induce a algunos pianistas a sostener que con estas técnicas se perjudica al instrumento, enunciado falaz dado que resulta mucho más agresivo un golpe del martillo en la cuerda que un pizzicato hecho con el dedo o cualquier otro procedimiento similar.

Ana Foutel, pianista especializada en las técnicas extendidas del piano como también en las técnicas de improvisación musical, nos presenta en este trabajo, de manera clara y sistemática, los procedimientos más usados para ampliar las posibilidades sonoras de este instrumento. En primera instancia, describe los antecedentes y las partes constitutivas del piano, así como del mecanismo de producción del sonido. En segunda instancia se ocupa de describir

las posibilidades de ejecución desde el teclado con un control sobre las condiciones vibratorias de las cuerdas, incluso con la debida preparación en el cordal. Por último, la autora se ocupa de manera profusa de la ejecución directa sobre el cordal, indicando las diferentes formas de producción del sonido, los diferentes medios que pueden usarse y los recaudos que deben tenerse en cuenta para una buena ejecución y para el cuidado del instrumento.

El texto se completa con los correspondientes ejemplos, tomados de obras de diferentes compositores y sus posibles grafías, muchas de las cuales todavía no se han estandarizado pero que van en vía de serlo dado que existe ya una bibliografía pertinente al respecto.

Para terminar, quiero destacar el trabajo de documentación y de escritura que la Prof. Ana Foutel ha realizado para la elaboración de éste libro que pone al alcance de los futuros compositores e instrumentistas un material altamente instructivo sobre un tema del cual no existía ningún escrito hasta el momento en nuestra lengua.

Una mirada cierta sobre el regionalismo crítico

A principio de la década del cincuenta del siglo pasado, muchos compositores preocupados por un mayor control de los parámetros compositivos, adoptaron como técnica el serialismo integral, que permitió a los compositores, a través de matrices numéricas, sistematizar la altura, las duraciones, las intensidades, entre otras; o a las técnicas electrónicas que no solo les garantizaban un mayor control, sino también la sistematización de una vinculación estructural. Como reacción al excesivo control o búsqueda de posibles alternativas, surgieron un número considerable de obras, cuyos compositores adoptaron técnicas más laxas tales como: el minimalismo, la música repetitiva, la aleatoriedad en diferentes grados, la música concreta, la música estocástica, los grafismos, etc. Y un poco más adelante, la creación de grupos de improvisación, es decir, de la composición colectiva; cuyos compositores-intérpretes exploraron diferentes formas de organización musical, así como nuevas posibilidades de los instrumentos tradicionales, generando lo que se dio en llamar “técnicas extendidas”.

Varias de estas aperturas, desvinculadas de las técnicas centroeuropeas, presentan ciertas características vinculadas a otras culturas.

Es así como es observable que en estas obras, como en otras posteriores, muchas de las premisas compositivas tienen algún sustrato vinculado a ciertas características de la música étnica de diferentes geografías.

En este punto, podríamos vincular a estas obras con los movimientos nacionalistas surgidos a fines del siglo XIX y que se proyectaron por largo tiempo en el XX. Sin embargo, sería erróneo hacerlo debido a dos razones: en primer lugar, como le gusta decir al compositor Pablo Cetta, aquellas se basaban en citas textuales del folklore de sus respectivas etnias, y posteriormente se producía un proceso de sublimación, mediante el cual ya no precisaba citar, pues los elementos característicos ya formaban parte de su lenguaje. Este repertorio conserva una fuerte relación con la música tradicional (utilización del sistema tonal-modal, el tematismo, etc).

En segundo lugar, a partir de la década del ochenta es notorio el surgimiento de manifestaciones estético-musicales que conllevan en cierto modo una mirada renovadora. Tal vez como reacción a la pretendida globalización promovida por los países centrales, por el manifiesto fracaso de los postulados sustentados por la modernidad, o por razones más específicas vinculadas a los desarrollos locales, los que, sumados a las nuevas concepciones ideológicas, desencadenan nuevas corrientes de las cuales una daría una real sustentación al tema que nos ocupa, al decir de Kenneth Frampton¹: “La estrategia fundamental del regionalismo crítico consiste en reconciliar el impacto de la civilización universal con elementos derivados indirectamente de las peculiaridades de un lugar concreto. De lo dicho resulta claro que el regionalismo crítico depende del mantenimiento de un alto nivel de autoconciencia crítica. Puede encontrar su inspiración directriz en cosas tales como el alcance y la calidad de la luz local, o en una tectónica derivada de un estilo estructural, o en la topografía de un emplazamiento dado. Pero, como ya he sugerido, es necesario distinguir entre el regionalismo crítico y los ingenuos intentos de revivir las formas hipotéticas de los elementos locales perdidos.”

Y si bien este enunciado alude, en principio a la arquitectura, por extensión es aplicable a cualquier manifestación de las artes, incluida la música. En nuestro medio, los '80 aparecen en la música instrumental y en la electrónica como claros signos de una mirada localista, originando así, la necesidad de una estética que presente, de diferentes maneras, características propias del folklore americano.

Este fenómeno no sólo es observable en la música académica, sino también en la música popular, caracterizando a los géneros de "fusión".

En el caso que nos ocupa, dicha alusión se ve reflejada en obras donde, de manera implícita o explícita, aparecen claros signos de la cultura local, ya sea por la inclusión directa de formas propias de nuestro folklore, por la inclusión de materiales étnicos de archivos musicológicos, por la organización formal no causística, por una particular configuración textural, por el uso de ciertas sonoridades vinculadas a instrumentos étnicos, por asociación metafórica con el título o el programa, etc.

Este movimiento que algunos compositores llaman "sincretismo" y otros "regionalismo crítico" tiene en esta segunda nominación un sustento conceptual más apropiado para dar cuenta de una realidad múltiple que tiene en cuenta también los criterios compositivos actuales más o menos universales, tiene hoy muchísimos cultores, en particular en América Latina.

Entre nosotros y a modo de ejemplo podemos citar: en la ciudad de Córdoba a Gonzalo Biffarella, José Halac, Eleazar Garzón, en la Ciudad de Rosario a Dante Grela, Claudio Lluán, Jorge Horst, en la ciudad de Santa Fé a Jorge E. Molina, Ricardo Pérez Miró, en la Ciudad de Neuquén a Ricardo Ventura, en la ciudad de Buenos Aires a Pablo Cetta, Francisco Kröpfl, Jorge Sad, Carmelo Saitta, Guillo Espel, entre muchos otros.

1 Habermas, J. et. al. *La posmodernidad*. Editorial Kairós, Barcelona, 1985.

Revista Electrónica del Área de Crítica de Arte del IUNA: "Crítica" Año III, N° 6. Área Crítica de Artes, 2009. Disponible en: <http://www.iuna.edu.ar/institucional/publicaciones/.../20090610-critica-nro-6.pdf>

Prólogo del libro de Dante Grela

Muchos años atrás me preguntaba si los vecinos de mi edificio sabrían de mi actividad compositiva. La respuesta fue no; nada sabían debido a lo que di en llamar la grilla cultural, una serie de tamices que van dejando pasar (o, por el contrario, impidiéndolo) cierta información. Así, los medios de difusión promueven a ciertas instituciones, que promueven a ciertos intérpretes, que promueven a ciertos compositores, que promueven ciertas técnicas, que promueven ciertas cosmovisiones; o, si se quiere, más bien por situaciones de conveniencia u oportunidad, no siempre sustentadas por el valor intrínseco de las obras. Para decirlo de otro modo, por intereses que poco tienen que ver con su valor técnico, artístico o simbólico.

Pero esta grilla, afortunadamente, no siempre es impermeable y, por razones fortuitas, a veces presenta verdaderas filtraciones; y este es el caso en que, por fortuna y por partida doble, me toca intervenir. En primer lugar, el importante hecho que una institución -la Secretaría de Cultura de la Universidad Nacional de Rosario- decida ocuparse de la producción teórica de un compositor en plenitud creativa. En segundo lugar por tratarse del maestro Dante Grela quien, además de honrarme con su amistad, es un exponente cabal de la producción musical nacional.

Ya en 1992 señalábamos la necesidad de encuadrar ciertas producciones musicales, cierto posicionamiento ideológico, en el marco de lo que se dio en llamar "Regionalismo Crítico", movimiento que, como resultado de la tan mentada globalización, surgió en la década del ochenta con la finalidad de salvaguardar la producción simbólica de ciertos grupos locales como una forma de identidad. Así, surge en nuestro país un grupo de artistas abocados a poner en evidencia en sus obras aquellos rasgos que, sin desechar ningún adelanto técnico o estético, pusieran en el mismo plano aquellas particularidades locales, aquellos rasgos que caracterizan a la producción musical tanto argentina como latinoamericana.

Para decirlo en los términos de Kenneth Frampton:

"La estrategia fundamental del regionalismo crítico consiste en reconciliar el impacto de la civilización universal con elementos derivados indirectamente de las peculiaridades de un lugar concreto [...] Pero, como ya he sugerido, es necesario distinguir entre el regionalismo crítico y los ingenuos intentos de revivir las formas hipotéticas de los elementos locales perdidos".

Este es el caso de Dante Grela quien, ya desde la década del sesenta y sin esperar un marco teórico que le permitiera dar un encuadre a sus ideas compositivas, consciente de un "aquí y ahora", ha caracterizado sus obras con la convicción que las mismas no pueden ser otra cosa que el reflejo de su yo más profundo, sustentadas por una libertad estilística, una necesidad de conexión con la época y el lugar, una vinculación con la producción latinoamericana y una preocupación por el tratamiento tímbrico y espacial producto del desarrollo disciplinar del momento histórico a transitar. Momento particular, caracterizado por las vanguardias de posguerra, cuyas actitudes más extremas propiciaban hacer tábula rasa con las manifestaciones musicales anteriores.

Y es aquí donde Grela fija su equilibrada posición, no sólo en lo que atañe al eje universalismo-localismo, eje que pone en crisis la misma idea de la música como un lenguaje universal debido al reconocimiento por parte del euro-centrismo de otros posibles lenguajes, como los orientales y los de otras muchas culturas (recordemos que Umberto Eco ya se refería en la década del sesenta, no sólo a dialectos sino también a idiolectos para aludir a las características particulares de una sola obra). Sino también en lo referente a la historicidad, a la conexión entre el pasado y el futuro; un pasado que no es precisamente de origen sino una imposición externa, una forma de colonialismo cuyas consecuencias ya han sido aceptadas; y un futuro, no ya como recuperación nostálgica del pasado, sino como una forma nueva, una nueva cosmovisión, una particular producción simbólica en ciernes.

Así es que en la producción musical de Dante Grela encontramos obras que, más allá del aspecto estético, denotan conocimiento técnico musical, dominio de las técnicas modales, tonales con otras claramente experimentales, en particular aquellas que involucran los medios electroacústicos y sus derivaciones; así como otras que manifiestan de manera inequívoca rasgos, proyecciones metafóricas, características alusivas al acervo latinoamericano.

Esta impronta trasciende al compositor y a su producción musical, para dar lugar al investigador, al docente, al artista consciente de la función social que el arte trae de manera implícita. Así, poco a poco, sus escritos nos han ido revelando sus preocupaciones, que van mucho más allá que las de un compositor preocupado sólo por sus obras; estos ensayos dejan ver al hombre capaz de asumir una mirada crítica frente a su labor compositiva y a sus diferentes manifestaciones y técnicas, y dan cuenta de su particular punto de vista sobre la enseñanza de la composición, la educación artística en nuestro país, su proyección latinoamericana, la responsabilidad de su difusión, el marco sociocultural de su producción y, en última instancia, su mirada de humanista sobre nuestra cultura actual.

Así vemos en los ensayos "El ejercicio de la reflexión teórica en el compositor", "Planteo sintético de los principales aspectos que hacen a mi labor compositiva", "Creación musical y tecnología", "La música electroacústica dentro de mi producción como compositor", "Las obras mixtas en mi trabajo compositivo", su particular concepción de la técnica y de la tecnología y, desde sus primeras manifestaciones artísticas, la necesidad de incursionar en el empleo de los medios electroacústicos, medios que necesariamente pasaron a formar parte de la realidad del compositor, y que lo obligaron a tomar decisiones muchas veces muy condicionantes. Sin embargo, Dante Grela supo poner estos medios al servicio de su ideal compositivo, enfrentándose a los cambios que ellos producen, tanto en lo que atañe a "los conceptos de imagen sonora interior" como en lo concerniente al "proceso compositivo", a la "forma sonora resultante" y a "la consecuencia resultante de la relación de estos medios, con los mecánicos acústicos". En este sentido, no sólo se desprende de su lectura la idea del necesario dominio de estos medios, consecuencia de una revolución tecnológica implantada, sino la necesidad de ponerlos en función de las ideas compositivas con todo lo que ello implica, advirtiendo asimismo el peligro que conlleva el desvío de los problemas compositivos con los del desarrollo tecnológico. Desarrollo que ha sido y sigue siendo gradual en nuestros países.

Grela también se ocupa en estos escritos de los medios "mixtos"; es decir, de la coexistencia de los medios electroacústicos con los medios mecánicos acústicos. En este sentido, su

experiencia nos ilustra en temas como la problemática que se genera en la relación de dos concepciones temporales diferentes, tipos de materiales a emplearse, las características de un medio y otro, los posibles intercambios de un campo a otro, de su imprevisibilidad en el momento de componer o de ejecutar una obra, de los problemas espaciales que comportan, etc. Y, desde luego, del valor y la seriedad con que hay que abordar estos medios. Otro aspecto relevante incluido en esta serie de escritos es el relativo a la problemática actual del compositor, con especial énfasis en el compositor argentino o latinoamericano.

Así vemos los artículos "Creación musical y el compositor en Latinoamérica", "A propósito de las tendencias actuales de la música", "Mi ubicación como compositor argentino frente a las tendencias actuales en la creación musical", "Situación de la música y del compositor contemporáneo en los países latinoamericanos", "Creación musical latinoamericana: difusión y pedagogía". Su particular manera de abordar esta problemática nos lleva a considerar como punto de partida a nuestra cultura actual, la que se presenta ante la realidad de manera fragmentaria y discontinua, y frente a la cual el compositor forzosamente está obligado a dar cuenta. En este sentido, su análisis nos muestra varias observaciones, tales como: considerar como propia la herencia de la cultura europea y sentir el vacío que produce el aceptar la historia de la música de su cultura sin haber sido ni ser europeos; la necesidad de considerar parte importante de nuestra herencia los antecedentes que reflejan la música producida en nuestro país, como de la poca cuando no nula difusión que se hace de ella; producción musical que nunca se editó, se grabó, se difundió en forma orgánica ni planificada por iniciativas particulares ni institucionales. También se analiza aquí el concepto de "Identidad Cultural", concepto que deviene de distintas variables: producción cultural de sociedades subdesarrolladas; visión personal del "mundo" en que se vive; identificación e integración del creador con el lugar y el tiempo en que le toca actuar; el contexto, capaz de generar imágenes profundas en su "imaginario simbólico"; la posibilidad de considerar a la nueva música no necesariamente heredera de todo lo acontecido anteriormente. Es decir, no como consecuencia de un solo sistema, ni tampoco, como algunas personas creen, por el hecho de considerar a un sistema, "natural". En arte, nada es natural. "Toda obra musical, tanto hoy como ayer, adquiere significado únicamente si se lo inserta en un contexto histórico musical y cultural, como si de un dialogo se tratara, el cual, a veces, se convierte también en una disputa y en una elocuente ruptura."

Así se nos advierte sobre la posibilidad de caer en una actitud simplista por el uso de instrumentos o cualquier otro material etno-musicológico, lo que no garantiza ninguna conexión profunda y auténtica entre lo que compongamos y las grandes culturas del pasado; así como del hecho de caer, mediante el uso de esos materiales o principios derivados de músicas aborígenes, en cierto nacionalismo ingenuo y a veces panfletario.

También abunda Grela en consideraciones sobre la problemática que introduce la aparición de la Música Concreta, la que termina por abolir la frontera entre "sonido musical" y "ruido", y sobre los problemas que se derivan de la percepción de las estructuras musicales que dicha técnica conlleva. Lo mismo sucede con los sonidos electrónicos y la problemática que se genera con el rol del intérprete frente a ésta o a la música aleatoria; como de la necesidad de una nueva forma de escucha tan válida como otras.

Dice Fubini "Es un verdadero y riguroso proceso técnico aquel mediante el cual surgen y se configuran las diferentes artes"... "Todo artista desarrolla siempre el gusto por una técnica

ca, que recibe de la tradición, pero que, precisamente, desde el momento que es un artista transforma y recrea.” O, en todo caso, podríamos decir que crea otras nuevas.

En los artículos siguientes “Componer y enseñar composición musical: su interrelación a través de mi experiencia personal”, “La composición como oficio”, “El problema de la enseñanza de la composición y la formación del compositor”, “Reflexiones sobre la enseñanza de la composición”, “Pedagogía de la composición: la interrelación objetividad-subjetividad a través del planteo metodológico” el maestro Grela se ocupa de los múltiples problemas que la enseñanza de la composición presenta hoy día en general, y particularmente en nuestro país.

Según Adorno, la pedagogía musical amenaza, por una parte, con el ‘diletantismo técnico’ y, por otra, con los ‘falsos idealismos’; lo que debe hacer la pedagogía musical es mediar entre estos dos factores negativos y aislarlos el uno del otro. Más la mediación radica en la obra misma, vivida de manera concreta, como manifestación de un factor espiritual...

Y es aquí donde vemos su preocupación y el proceso seguido en tantos años de enseñanza de esta disciplina, como también sus particulares aportes. Así advertimos como, partiendo de la enseñanza de las técnicas tradicionales por un lado, y por otro de las contemporáneas, logra fundirlas luego por un proceso de análisis en lo que dio en llamar los “Principios Organizativos Generales”. Es decir, en la necesidad de poner los parámetros más característicos de la composición en un marco general, con una metodología que incluye: independencia de la reproducción de modelos, amplitud de criterios, flexibilidad y, al mismo tiempo, el rigor necesario para la adquisición del oficio del compositor.

Sin embargo el problema no se detiene allí; el replanteo del concepto de lenguaje en música sumado a una nueva postura personal -tanto sobre la idea de formalización como sobre la de identidad cultural- llevan a Grela a un nuevo enfoque de la actividad docente, que incluye diferentes métodos de enseñanza-aprendizaje. Ello lo lleva a formular una serie de postulados: desarrollo de la capacidad creativa del estudiante, de la capacidad de pensar y abstraer, adquisición de un oficio sólido, eliminación de ataduras a cualquier tipo de lenguaje musical existente. Todo esto, unido a la necesidad de enfatizar el análisis musical. En última instancia, sabemos que el conocimiento se adquiere por “análisis y síntesis”.

A lo antedicho debemos sumar todavía una serie de consideraciones, que van desde la posibilidad de abordar situaciones de índole laboral, hasta la posibilidad de un desarrollo del imaginario frente al mundo en que se vive; desde la creación de un área técnica, a la de un área de formación musical general; como de la posible interacción entre cuestiones objetivas por un lado, y las particularmente subjetivas propias de cada individuo por el otro.

Preocupaciones éstas destinadas a ponderar en el estudiante “el desarrollo de un pensamiento creativo donde el oficio se integre lo más natural y profundamente posible a la fantasía, a la imaginación del compositor... y de tal modo que sus producciones sean el reflejo más fiel posible de aquello que viene de su interior, y lo conecta a la vez con el mundo en que vive y del cual es parte integrante”. En definitiva, más allá de los aspectos particulares, se trata de un problema más amplio: el político-educativo, en el que debe insertarse, por supuesto, el problema de la música.

Por último y para no extendernos demasiado, el lector se encontrará con una serie de artícu-

los referidos a la creación latinoamericana, a su difusión pedagógica, tanto en el país como en la ciudad de Rosario; del mismo modo que otros referidos al 'Tratado de Armonía' de Arnold Schönberg y a los compositores John Cage y Juan Carlos Paz.

En relación a lo primero, vemos su constante preocupación por diferentes planes de estudio y su enseñanza, como parte de una necesidad interior del estudiante y una necesidad de considerar el contexto socio-cultural como el medio ineludible de su desarrollo, la necesidad de la renovación de las metodologías de la enseñanza, de la actitud con que se encara una visión clara y precisa de la función del arte y del artista en la sociedad, de la renovación por áreas de conocimiento y su vinculación con el entorno, de la posible integración de la armonía y el contrapunto al taller de composición, como de la instrumentación y la orquestación; del mismo modo, la incorporación del análisis y la investigación a su estudio y la incorporación de música latinoamericana en las clases, sin esperar un posible decreto que nunca llegará. En relación al segundo, un análisis del pasaje de la consonancia a la disonancia y un análisis del manual de armonía en el sentido, no sólo de su vigencia, sino también de la consideración de su contenido, como un proceso histórico y no como leyes inmutables.

Es llamativo que entre estos escritos nos encontremos con la inclusión de Cage y Paz. Sin embargo, no es difícil observar que en el caso del primero es destacable su ruptura con la tradición europea "...creador que no está ubicado en ningún "ismo"...sino que se perfila como un hombre que realmente empieza a pensar y bucear en lo que son las bases mismas del proceso compositivo en el mundo occidental.". Mientras que en el caso de Paz, partiendo de la tradición occidental, explora el universo sonoro hasta encontrar su propio destino. Modelo de conducta férrea sin concesiones, quien escribió en algún lugar: "debemos conocer las técnicas compositivas europeas, superarlas y exigir un reconocimiento". Creo que de vivir hoy día, Juan Carlos Paz hubiera dicho que esto último ya no es necesario; no en vano han pasado ya cuarenta años desde su muerte, años en los que se han formado varias generaciones de compositores, muchos de los cuales han asumido la responsabilidad, no sólo de la producción simbólica que nos represente, sino también la de producir el conocimiento necesario para un desarrollo local que nada tenga que envidiar al producido en otros países. Este es el caso de Dante Grela, quien dedicó su vida a estos objetivos, y estos escritos son parte de su legado.

Nada debemos esperar que no sea de nosotros mismos. Y en este sentido, las obras, los escritos y las conductas evidenciadas durante tantos años por el maestro Dante Grela son un modelo ejemplificador.

No dudo que el lector encontrará en estas páginas ideas, conceptos, enseñanzas. Pero, por sobre todas las cosas, encontrará la pasión puesta en juego por la persona que abrazó el difícil arte de la música.

1 Frampton, Kenneth. *Et. Al. Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia*. en *La Posmodernidad*. Editorial Kairós, Barcelona, 1983.

2 Eco, Humberto. *Obra Abierta*, Editorial Ariel, Barcelona, 1979.

3 Fubini, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Editorial Alianza, España, 1994.

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*.

Improvisación musical y el "GEIM"

La década del 50 trajo como reacción a los sistemas de organización en curso -basados en el serialismo integral y sus derivaciones-, a la música electrónica, concreta, aleatoria y a los grupos de improvisación.

Así, desde hace más de cincuenta años, como consecuencia de la pérdida del "aura" que tiñó el modernismo musical y del advenimiento de las variadas concepciones estéticas incluidas en la posmodernidad, la improvisación se instaló en la sociedad actual. Esta modalidad, habitual en muchos compositores del pasado, es hoy una necesidad de los compositores, no sólo en la producción musical sino también como un fuerte factor de aprendizaje. La actividad artística siempre ha sido y será una actividad innovadora y creativa. El artista deberá crear nuevos símbolos para superar los existentes y éstos se convertirán en un estilo u ornamento.

Como dice Umberto Eco "... mientras el arte clásico introducía movimientos originales en el interior de un sistema lingüístico del que sustancialmente respetaba las reglas básicas, el arte contemporáneo realiza su originalidad al proponer un nuevo sistema lingüístico que tiene en sí mismo las nuevas leyes (a veces, obra por obra)."¹

Este enunciado resultó premonitorio. Pero, ¿a qué alude Eco al hablar de un nuevo sistema lingüístico? Si la música es un lenguaje, tendrá que dar cuenta de los aspectos semántico, sintáctico y pragmático. Dado que la música es un lenguaje auto referencial, será suficiente aludir al aspecto sintáctico para observar que muchas de estas producciones responden a las leyes más generales que desde siempre caracterizan a esta particular actividad.

Una somera observación sobre el concepto de composición no deja dudas sobre la cantidad de aspectos que involucra, ni sobre sus articulaciones. Reginald Smith Brindle, en su trabajo sobre la Composición Musical dice: "...sobre todo creo que la composición es la síntesis de todas las demás disciplinas musicales, representando así la unidad fundamental y a la vez, su clave."²

Huelga decir aquí qué significan "las demás disciplinas musicales"; cualquier estudiante de composición lo sabe, o debiera saberlo. No sólo es necesario conocer los principios más o menos tradicionales que son imprescindibles si es que se quiere conocer la disciplina (aunque más no sea para poder efectuar el análisis de una obra musical), sino también el desarrollo que han alcanzado en los últimos cien años. Ningún compositor puede carecer hoy de esta información.

En su aspecto más elemental, toda música debería presentar en su organización por lo menos el control de más de un parámetro simultáneamente, el tratamiento sistemático de dichos parámetros desde el principio hasta el final y, por último, una red relacional, una grilla que vincule dichas organizaciones parciales en un sistema orgánico y coherente. La improvisación musical, o mejor, la música que se produce de ese modo, no debería ser

ajena a estos principios y entonces, ¿cómo compatibilizar el manejo de estas leyes compositivas con la posibilidad de crear nuevos sistemas lingüísticos?

Forzosamente nos encontramos frente a dos actitudes sustancialmente diferentes:

En un caso, se trata de encontrar nuevas formas discursivas dentro de un determinado lenguaje o sistema compositivo y, como ya dijimos, muchos compositores-instrumentistas tradicionalmente contaron con esta capacidad de crear música de manera espontánea, verdaderos virtuosos en su instrumento y grandes creadores en su género. Esta actividad no sólo es constatable en la actualidad en los términos a que hemos hecho referencia, sino también es verificable colectivamente en la música de jazz. Sintetizando, podemos decir en este sentido que: Improvisar es manejar las reglas de manera espontánea.

En otro, se trata más bien de una búsqueda, de la posibilidad de articular nuevas relaciones en el interior, ya no de un lenguaje establecido sino el de poner en juego nuevos materiales, nuevos procesos organizativos, nuevas formas de interrelación entre los factores constitutivos del discurso musical. También aquí podemos decir que: Improvisar es buscar nuevas reglas de manera espontánea.

Como se puede observar, se trata de dos maneras distintas de encarar la improvisación, en las que no es fácil establecer los límites entre ambas modalidades de forma taxativa. Sin embargo, a partir de la década del cincuenta fueron muchos los compositores que se volcaron a esta actividad tanto en Europa como en los Estados Unidos. Esta modalidad, muy extendida por cierto, abarcó desde el dejar algún parámetro a improvisar por cuenta del instrumentista en una composición, hasta obras donde solamente se consignaban directivas para improvisar. El instrumentista se fue convirtiendo en un verdadero coautor. De allí a los grupos de improvisación hubo un solo paso y los compositores que a su vez eran instrumentistas, se volcaron a esta experiencia enriquecedora. Así fue como surgieron diferentes grupos de improvisación, cuyas grabaciones llegaron a nuestro país.

Entre nosotros la experiencia no se hizo esperar. Los hechos más significativos aparecieron alrededor de las actividades que desarrollaron los becarios latinoamericanos en el Instituto Di Tella, tanto en el sentido de obras donde parte debía improvisarse, como en la formación de diferentes grupos de improvisación que los becarios constituyeron en la década del sesenta y que luego se prolongarían en el CICMAT (Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología) en la década siguiente; conjuntamente con otros grupos que adoptaron distintas modalidades según lo determinaban diferentes posturas estético-ideológicas.

A partir de la década del ochenta, un grupo de compositores-instrumentistas decidimos emprender esta experiencia colectiva en el marco del LIPM (Laboratorio de Investigación y Producción Musical); así nació el GEIM (Grupo de Experimentación e Improvisación Musical).

En mi caso particular, yo ya venía desarrollando esta actividad de manera discontinua pero, a partir de 1981, pasé a integrar un grupo formado por Gerardo Gandini, Rubén Barbieri y "Tito" Rausch; y luego, en 1985, a formar parte del trío "Nueva Música", formado con Francisco Kröpfl y "Tito" Rausch.

En 1984 fui invitado a sumarme al LIPM en calidad de jefe de la sección Investigación y Ca-

pacitación Musical. Es en esa circunstancia en que, después de un breve período, el grupo quedo constituido definitivamente con Claudio Schulkin, Gabriel Pérsico, Fabián Panisello, Andrés Gerszenzon y Carmelo Saitta.

A diferencia de los otros grupos el GEIM se planteó una serie de objetivos que, a la postre, nos permitió a sus integrantes una rica experiencia, no sólo en el campo de la improvisación sino también en el compositivo.

Durante cuatro años el GEIM desarrolló una tarea ininterrumpida. Habitualmente nos reuníamos todas las semanas y el régimen de trabajo consistía en improvisar, a veces con alguna consigna y otras no; se grababa el material resultante, se analizaba y luego, si resultaba interesante, se desarrollaba la idea. A continuación, la sesión era grabada y archivada. De ese modo, el grupo era un verdadero grupo de estudio cuyos resultados se daban a conocer anualmente en un concierto público, integrado por una serie de improvisaciones que daban cuenta de aquellas ideas que se consideraban dignas de ser mostradas.

Debemos decir que:

Aunque las experiencias de improvisación pertenezcan al campo empírico, en la actividad artística debería considerárselas como una tarea de investigación, puesto que en ellas (aunque no en todos los casos) se experimenta la relación entre las estructuras sonoras y las estructuras musicales para encontrar nuevas relaciones de pertinencia y causalidad. O, dicho de otro modo, para "encontrar" nuevas leyes de construcción musical. Esto constituye, en el marco de lo especializado, la adquisición de nuevos conocimientos.

1 Eco, U. *Obra abierta*. Editorial Ariel, Barcelona, España. 1979. P.156.

2 Smith, R. *La composizione musicale*. Editorial G. Ricordi & C., Milán, Italia (La traducción es nuestra). 1992. P.10.

carmelo saitta //biografía

Compositor argentino, nacido el 23 de enero de 1944 en Stromboli, Sicilia, Italia.

Egresado del Conservatorio Municipal "Manuel de Falla" en la especialidad de Percusión, realizó estudios de composición con los maestros Enrique Belloc, José Maranzano, Francisco Kröpfl y Gerardo Gandini, así como diferentes cursos de especialización, destacándose entre ellos: Técnicas de Análisis con el Prof. José Maranzano, Metodología de la Composición con el Prof. Francisco Kröpfl y Corrientes y Técnicas Contemporáneas con el Prof. Gerardo Gandini.

Ha llevado a cabo desde 1973 una intensa labor como instrumentista y director de conjuntos de cámara, participando en innumerables conciertos organizados por diferentes instituciones relacionadas con la música contemporánea. Ha sido director de dos grupos de percusión: el Grupo de Percusión del Conservatorio Municipal "Manuel de Falla" y el grupo "Tercera Generación", con los que estrenó en nuestro país obras para esta formación instrumental de compositores argentinos y extranjeros. También ha formado parte de diferentes grupos de improvisación, entre ellos el "GEIM" del cual fue coordinador.

Paralelamente a su labor artística, acredita una intensa labor docente en diferentes institutos de enseñanza del país y del exterior, y ha dictado numerosos cursos, charlas y conferencias sobre temas de su especialidad.

Ha ejercido como profesor en el Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo", en el Conservatorio Municipal "Manuel de Falla", en el Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario, en el Centro Experimental y de Realización Cinematográfica (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), en el Departamento de Música y en el Departamento de Producción Multimedial de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

En la actualidad, desarrolla su actividad académica en:

- El Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes con el cargo de Profesor Titular de Composición.
- El Departamento de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Buenos Aires con

- el cargo de Profesor Titular de Elaboración de Bandas Sonoras.
- En el Área Transdepartamental de Artes Multimediales del Instituto Universitario Nacional de las Artes con el cargo de Profesor Titular de Audiovisión I, II.
 - Asimismo ha desempeñado las siguientes funciones:
 - Secretario Académico del Curso de Composición de Música Contemporánea, auspiciado por la Fundación Antorchas en 1990.
 - Jefe de la Sección Capacitación e Investigación del Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
 - Organizador de las “Primeras Jornadas Nacionales de Percusión” llevadas a cabo en el Centro Cultural General San Martín en 1982, con el auspicio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
 - Asesor editorial de Ricordi Americana S.A.
 - Vicepresidente de la “Agrupación Nueva Música”.
 - Presidente y miembro fundador de la Asociación EDITAR/ARCANA
 - Jefe del Departamento de Música y del Departamento de Producción Multimedial de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

En la actualidad es Director del Área Transdepartamental de Artes Multimediales del Instituto Universitario Nacional del Arte – I.U.N.A.

Son de destacar sus aportes a la pedagogía musical, al conocimiento y uso de los instrumentos de percusión en la composición musical y al tratamiento del sonido y la música en los medios audiovisuales.

Sus obras se han ejecutado tanto en nuestro país, como en el exterior: Uruguay, Canadá, Estados Unidos, Francia, Italia, Dinamarca, Colombia, España, México, entre otros.

Su obra “La Maga o el ángel de la noche” ha merecido el el Primer Premio “Municipalidad de Buenos Aires” en Música electroacústica en 1989 y el Segundo Premio en Música Electroacústica Pura en el Concurso Internacional de Bourges, Francia en 1990.

cronología

1944. El 23 de enero nace en Stromboli, Lipari, Messina; Italia. Hijo de Carmelo Saitta y María Angélica Tizio

1951. Viaja con su madre y sus hermanos: Rosa María y Vicente Antonio a la República Argentina, a donde llega el 11 de agosto en el barco Giulio Cesare. De su primera infancia, recuerda la influencia de su abuelo materno, Vicente Tizio "U Cuonu", marino, quien -además de llevarlo a pescar- le contaba "relatos" de sus viajes por el mundo y le enseñaba refranes en castellano, típicamente porteños. En Argentina se reencuentra con su padre, y va a vivir en los suburbios de Buenos Aires, en Wilde, partido de Avellaneda.

1956. Tiene como nuevos vecinos a una familia de exiliados paraguayos, la familia Loncharich, cuyos hijos (Cacho, Hugo, Rubén, Chino) lo estimulan para dedicarse de manera "amateur" a la música, mientras termina los estudios primarios en la escuela N° 27 de ese distrito, le merece un recuerdo especial su maestra Alicia Pecco.

1957. Comienza sus estudios secundarios en la Escuela Industrial N° 2 de Avellaneda y el estudio informal del clarinete con el Mtro. Montevecchi en el Batallón 51 de los Exploradores de Don Bosco, en Avellaneda, donde le prestan el instrumento.

1961. Compra en la casa Radaelli, un saxo alto Selmer y toma clases particulares con el Mtro. Montevecchi, quien lo hará rendir sus primeros exámenes en las academias Alberto Williams.

1965. Por sugerencia del Mtro. Montevecchi, comienza sus estudios formales en el Conservatorio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires "Manuel de Falla". En ausencia de una cátedra de saxo, estudia cuatro años de flauta para pasar luego a la cátedra de percusión. En paralelo, estudia trompa, chelo y dirección coral.

1969. En la clase de chelo conoce a María Constanza Suarez, con quien se casará cuatro años más tarde. Conoce al profesor Francisco Giacobbe y asiste a sus clases de Canto Gregoriano.

1970. Conoce al compositor Silvano Picchi, a la sazón crítico musical del diario *La Prensa*, quien será revisor y consejero de sus primeros trabajos compositivos. Conoce al compositor Enrique Belloc, quien gravitará de manera definitiva sobre su vocación compositiva. Con él, estudia durante tres años análisis musical en el

Conservatorio Provincial Juan José Castro en La Lucila, especialmente obras del repertorio del siglo XX, y establecerá una profunda amistad.

Con su compañero de estudios, Carlos Rocco, deciden estudiar las sonatas de Beethoven durante más de un año. Ese mismo año, asiste a un importante Festival de Música Contemporánea que se realiza en Buenos Aires, en el que se escuchan obras de los más relevantes compositores del siglo XX. Asisten a este festival Penderecki, Lucas Fox, Becerra, entre otros.

1971. Medalla de oro en la especialidad percusión, promoción 71, Conservatorio Municipal de Música "Manuel de Falla". Asiste al "Primer encuentro Latinoamericano de Música" en la ciudad de Piriápolis, Uruguay. Participa en los talleres de Jan Bark, Folke Rabe y Luigi Nono; conoce a los compositores Bazán, Mastrogiovanni y Aharonián, entre otros.

A solicitud de la coreógrafa Lía Lavarone, compone la música para "El juicio". Conoce al compositor Eduardo Bértola quien, por mediación de Enrique Belloc, le facilita los medios para realizar la parte electroacústica. La obra no se estrena y de ese material queda el "Collage 1973", primer trabajo con esos medios. Termina sus estudios en el Conservatorio y compone "Objetos Sonoros" para el acto de graduación. También estrena "Evoluciones I" para piano y seis percussionistas.

1972. Por sugerencia de Belloc, solicita una entrevista al maestro Francisco Kröpfl en el Instituto Di Tella, ya fuera de actividad por ese entonces. Después de ver sus primeros trabajos escolásticos, Kröpfl, lo acepta como alumno particular. Luego de un mes, y debido a una mudanza, lo invita a asistir como oyente a los cursos del CICMAT (Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología) para el año siguiente; y sus compañeros fueron los becarios: Julio Viera, Jorge Rapp, Marta Lambertini, Teresa Luengo, Jorge Pítari y Judith Akoschky.

1973. Ya en el CICMAT, además de a Kröpfl, conoce a los compositores José Maranzano y Gerardo Gandini, con quienes tomará diferentes cursos de especialización que se extenderán hasta 1977. En ese lapso compuso Dos Estudios Electrónicos y su Primera Composición Electroacústica, además de un material didáctico sobre El Sonido. Se casa con María Constanza Suarez y se radica en la ciudad de Buenos Aires. Comienza su actividad docente en el Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo".

1974. Nace el 5 de febrero, su hijo Javier Alejandro.

1975. Nace el 21 de noviembre, su hijo Diego Martín. Ingresas como adjunto en las asignaturas Caracterología Musical, Rítmica e Instrumentos de Percusión. Carrera de Musicoterapia; Facultad de Medicina, Universidad del Salvador. Compone "Dos estudios electrónicos", obra electroacústica.

1976. Conoce al compositor César Franchisena, quien por tres meses residirá en Buenos Aires para trabajar en el laboratorio del CICMAT, donde compone sus "Tres Momentos Mágicos"; establecerá una gran amistad con Franchisena, que

se prolongará hasta su muerte. En ese breve período se reúnen con Belloc para analizar "Ionisation" de Edgard Varèse.

1977. Primer concierto de improvisación con los compositores José Maranzano y Gerardo Gandini, CICMAT, C. C. San Martín. Estrena "Collage 1972 (Estudio N° 1)", obra electroacústica. Estrena "Dos piezas formales y otra", para trombón y clarinete bajo. Compone su "Primera Composición Electrónica". Imparte el Curso de Invierno de Pedagogía Musical del Collegium Musicum: "Nuevos enfoques en el uso de la percusión en la creación y educación musical".

1978. Formación y dirección del grupo de percusión "Tercera Generación" con los percusionistas Jorger Luzow Holm, Gerardo Cavanna, Eduardo Cicala, Carlos Triolo y Edgardo Rudnitsky para el estudio y difusión de obras nacionales e internacionales para esta formación. Invitado por el compositor Gerardo Gandini al camping musical de la ciudad de Bariloche, compone "Regulaciones Circunstanciales" para quinteto de arcos, donde emplea por primera vez la serie de los armónicos tanto para las alturas como para las duraciones.

Ese año también compone "Nomos" para flauta en sol a solicitud del flautista Oscar Piluso, a quien le fue dedicada. Asimismo compone su "2x4" para voz y un percusionista, motivada y dedicada a la cantante y pianista Lucía Maranca, quien la estrenara con Gerardo Cavanna en la percusión. Publica su libro "Creación e Iniciación Musical" en el que plantea un nuevo enfoque metodológico para la iniciación musical.

1979. Dirige el Grupo de Percusión del Conservatorio Municipal de Música "Manuel de Falla".

1980. Nace el 25 de mayo su hijo Santiago Daniel.

1984. Ingresa a la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Departamento de Música Sonido e Imagen del Laboratorio de Investigación y Producción Musical (L.I.P.M.). Cargo: Jefe sección investigación y capacitación hasta 1992. Crea el GEIM (Grupo de Experimentación e Improvisación Musical), integrado por los compositores Fabián Panisello, Andrés Gerszenzon, Claudio Schulkin y Gabriel Pérsico, cuya actividad continúa hasta 1987.

1985. Compone "Juan sube y baja", para flauta, clarinete en Sib, vibráfono y marimba.

1986. Comienza su tarea docente en la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Artes.

1987. Muere su padre el 22 de abril.

1988. Ingresa al Instituto Nacional de Cinematografía, donde dicta diversas asignaturas.

1989. Compone "La Maga o el Ángel de la Noche", obra electroacústica.

1989. Dicta en la Universidad de Cuyo, Facultad de Artes como Profesor titular. Cátedra "Acústica Musical". Realiza la musicalización en vivo del filme "El Gabinete del Doctor Caligari", de Robert Wiene.

1990. Recibe el Segundo Premio en el Concurso Internacional de Música de Bourges, Francia. Categoría: Música electroacústica pura. Obra: "La Maga o el Ángel de la Noche". Dicta en la Universidad Nacional de Rosario Facultad de Humanidades y Artes como Profesor titular. Cátedra "Composición". Compone "Macondo", para dos percusionistas y piano. Publica *El Luthier en el aula*, libro de orientación pedagógica. Compone la música para el audiovisual Berni: "El ángel de la noche".

1991. Recibe el Primer Premio de Música para medios electroacústicos, otorgado por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Obra: "La Maga o el Ángel de la Noche".

1992. Ingresa a la Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes, departamento de Música. Compone "Wells. El Quinto Día" (electroacústica).

1993. Ingresa a la Universidad Nacional de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Departamento de Imagen y Sonido.

1994. Viaja a Madrid para la constitución del Consejo Iberoamericano de la Música. Después de 43 años, regresa a Stromboli. Compone "U mare Strombolicchio e'chidda luna", para cinta y dos percusionistas.

1995. Compone "Pequeña Suite para Hué". Dicta en la Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Artes, la Asignatura: "Imagen y Sonido".

1996. Compone "La quenouille de la vie" y "Pliegues, Borrás de Humo, Sueños", ambas obra electroacústica.

1997. Compone "Tancredi y Clorinda", ópera multimedia en un acto. Viaja invitado a Roma como miembro del jurado del Premio Valentino Bucchi – "I bambini creativi alle soglie del duemila" (El lenguaje planetario en los albores del 2000). Publica "Trampolines Musicales", propuestas didácticas para el área de Música.

1998. Muere su madre el 31 de marzo. Publica su libro *Percusión. Criterios de instrumentación y orquestación para la composición con los instrumentos de altura no escalar*, en castellano y en inglés.

1999. Elabora la "Suite de Tancredi y Clorinda". Ingresa a la Universidad Nacional de Quilmes, Departamento de Ciencias Sociales, carrera Composición con Medios Electroacústicos. Cátedra Composición acústica y electroacústica III. Concurrir como profesor invitado al VI Curso de Composición en el Monasterio Nuestra Señora de Veruela, Diputación de Zaragoza, España. Viaja a Dinamarca invitado por el Storstroms Kammerensemble para un concierto en el que se ejecuta la "Suite de Tancredi y Clorinda", bajo la dirección del maestro Henrik Vagn.

2000. La Universidad de La Rioja, España, le encomienda un módulo sobre rítmica contemporánea. Compone "D'après Pliegues", para piano y sonidos electrónicos. Compone "Chau Recoleta" (tango). Compone "Cuaderno de apuntes 2000".

2001. Compone "In Memoriam II", obra electroacústica. Publica su libro *El Ritmo Musical*. Proyecta y realiza el montaje de "La Máquina de Sonar", complejo didáctico-sonoro instalado en el Parque Independencia de la ciudad de Rosario (Santa Fe, Argentina).

2002. Compone "Tres Postales", para chelo solo (I. San Ignacio Miní, II. Ischigualasto, III. La Polvorilla). El área comunicacional de la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, publica su libro "La Banda Sonora. Apuntes para el diseño de la banda sonora en los lenguajes audiovisuales". Publica su libro *El diseño de la banda sonora en lenguajes audiovisuales*.

2003. Compone "El eclipse lunar", música para el film de Georges Méliès, para clarinete bajo y electroacústica. Ingresa al Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), como director del Área –Transdepartamental de Artes Multimediales.

2004. Concurra en la Universidad Nacional de Quilmes. Dpto. de Ciencias Sociales. Carrera: Composición con Medios Electroacústicos. Profesor Titular Ordinario del área Composición y Análisis musical.

2006. Compone "La Cañada 2006", obra para orquesta de vientos dedicada a Gustavo Fontana. Compone "El tío, el tío Angora", obra electroacústica dedicada a Luis Corazza.

2007. Estrena 'Preludio e Interludio' de "Tancredi y Clorinda" (versión 2007).

2008. Compone "Fantasía Recurrente", para flauta y trío de cuerdas.

2011. Nace el 18 de junio su nieto Juan Martín y el 14 de septiembre su nieta Elena.

2013. Viaja a Morelia invitado por el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras [CMMAS]. Expositor invitado: "Composición con instrumentos de percusión". Casa de la Cultura, Morelia (Michoacán), México.

obras

Música instrumental

"Objetos sonoros" para sexteto de percusión (1969) (dur. 9')
Estrenada el 7 de agosto de 1971 en el auditorio del Instituto Santa Ana por el Grupo de Percusión del Conservatorio Municipal "Manuel de Falla", director Miguel Angel Gilardi.

"Evoluciones I" para piano y seis percusionistas (1971) (dur. 11')
Estrenada el 14 de octubre de 1971 en el auditorio del Club Gimnasia y Esgrima de Bs. As. Piano, Alicia Farace, Grupo de Percusión del Conservatorio Municipal "Manuel de Falla", director Carmelo Saitta.

"Dos piezas formales y otra" para Cl bajo y Trombón (1976) (dur. 15')
Estrenada el 26 de octubre de 1977 en el Instituto Goethe de Bs.As. por el Conjunto de Cámara del Seminario de Música 1977 dirigido por Gerardo Gandini. Clarinete bajo: N. Tomassini, Trombón: H. R. Bay.

"Regulaciones circunstanciales" (a la memoria de Eduardo Pizarello) para quinteto de arcos (1978) (dur. 10').
Estrenada el 3 de febrero de 1978 en la ciudad de Bariloche por el Ensamble del Primer Festival de Música Contemporánea, dirigido por Gerardo Gandini.

"Nomos" para flauta en Sol (1978) (dur. 6').
Estrenada el 6 de diciembre de 1978 en un concierto de la Agrupación Nueva Música en homenaje a Nelly Moretto. Flauta, Oscar Piluso.

"2 x 4" (a Lucía Maranca) para voz y un percusionista (1978) (dur. 12').
Estrenada el 9 de octubre de 1979 en el Instituto Goethe dentro del Ciclo "Música del Siglo XX" dirigido por Gerardo Gandini. Canto: Lucía Maranca, percusión: Gerardo Cavanna.

"Juan sube y baja" (homenaje a J.S.Bach) para flauta, clarinete en Si b, vibráfono y marimba (1985) (dur. 7').
Estrenada el 5 de agosto de 1985 en la Fundación San Telmo dentro del "Ciclo de Música Contemporánea" dirigido por Gerardo Gandini.

"Macondo" (dedicado a Claudio Schulkin), trío para dos percusionistas y piano (1990) (dur. 13').
Estrenada el 10 de septiembre de 1990 en el Instituto Goethe, para el "Taller

de Música Contemporánea" de la Fundación San Telmo. Piano: C. Schulkin, percusión: G. Cavanna y Jorge Lutzow Holm.

"2 x 4" versión para canto y dos percussionistas (dur. 12').

Estrenada el 13 de julio en el Salón Dorado del Teatro Colón. Ciclo: Sinfonietta, de la Fundación Omega Seguros, dirigido por Gerardo Gandini. Cecilia Aguirre Paz, Mezzosoprano; Gerardo Cavanna y Luis Favero, Percusión.

"Suite tancredi y clorinda" (dedicada a la Danish Chamber Players) para flauta y flauta en sol, clarinete en Si b y clarinete bajo, trompeta, trombón; violín, viola y violoncelo (1998) (dur. 12').

Estrenada el 29 de abril de 1999 en Dinamarca en el Aarhus Musikhus por la Danish Chamber Players.

"Chau Recoleta" (Tango) (dedicado a la Danish Saxophone Quartet)

Para cuarteto de saxofones (2000) (dur. 2'40").

Estrenada el 26 de octubre de 2000 en la Universidad Nacional de la Plata, Secretaría de Extensión y Vinculación con el Medio Productivo, por la Danish Saxophone Quartet.

"Cuaderno De Apuntes" (Cuatro piezas para orquesta de cámara:

1. Paisaje, 2. Hoquetus, 3. Polifonía, 4. Diagonales) (dedicada a Alejo Pérez Pouillieux) Fl., Ob., Cl., Fg., Cr., Tp Tb., Pno., 2 Perc., Vl., Vla., Vc., Cb. (2000) (dur. 7'30").

Estrenada el 12 de noviembre de 2000 en el Teatro Colón para el ciclo "Despedida del siglo XX" por el Ensemble XXI, director Alejo Pérez Pouillieux.

"Tres postales" para cello solo: I San Ignacio Miní, II Ischigualasto, III La Polvorilla (dedicada a Martín Devoto). (2002) (dur. 7'50").

Estrenada el 18 de junio de 2002 en el Ciclo de Música Contemporánea organizado por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

"La cañada" para orquesta de vientos (dedicada a Gustavo Fontana) (2006) (dur. 6'15").

Pic., 2Fl., 2 Ob., 8 Cl., 1 Cl. Bajo, 2 Sax. altos, 1 Sax. tenor, 1 Sax. barítono, 2 Fg., 3 Cr., 4 Tp., 3 Tb., 2 Euf., 1 tuba, 3 Timp., 1 Red., Bombo, Triang., Pl. entrechoque, 1 Pl. susp., 1 Tam Tam.

Estrenada el 2 de noviembre de 2006 en el III Congreso Iberoamericano de Bandas, Ciudad de las Artes, Provincia de Córdoba, por la Banda Sinfónica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Director Gustavo Fontana.

"Fantasía recurrente" para Flauta y trío de arcos (dedicada a Juliana Moreno) (2008) (dur. 6'40") estrenada el 8 de marzo de 2008 en el C.C.E.B.A. Ciclo de Música Contemporánea, Instrumentos Solos. Fl: Juliana Moreno, Vl. Pablo Jivotoschi, Vla. Romina Oviedo, Vc. Martín Devoto.

"Collage" para medios electroacústicos (1973) (dur. 8').

Estrenada el 2 de junio de 1977 en el Centro Cultural Gral. San Martín en el concierto organizado por la Dirección General de Educación de la Municipalidad de Bs. As., Departamento de Estudios Acústicos Musicales.

"Dos estudios electrónicos" para medios electroacústicos (1975/76) (dur. 9').

Estrenada el 1 de septiembre de 1984 en el concierto organizado por el Grupo Creación Musical en la Fundación San Telmo.

"Primera composición electrónica" para medios electroacústicos (1977) (dur. 12').

Estrenada el 5 de octubre de 1988 por la Municipalidad de Bs. As. En la Semana dedicada a los medios y la música electroacústica.

"La maga o el angel de la noche" para medios electroacústicos (1989) (dur. 11').

Estrenada el 6 de noviembre de 1989 en The Clara Lichtenstein Recital Hall (Universite McGill University), Montreal.

"Pequeña suite para hue" para medios electroacústicos (1995) (dur. 7').

Estrenada el 4 de noviembre de 1995. Escuela Provincial de Música de Rosario. Teatro Provincial "Saulo Benavente".

"Pliegues, borras de humo, sueños..." para medios electroacústicos (1996) (dur. 14').

Estrenada el 23 de octubre de 1996. XII Reunión de los medios y la música electroacústica, Centro Cultural Recoleta.

"La quenouille de la vie" homenaje a Pierre Shaeffer para medios electroacústicos (1996) (dur. 4').

Estrenada el 6 de junio de 1996 en Synthèse 96, Bourges, Francia. 26e Festival International de musique Electroacustique. Palais Jacques Coeur .

"In memoriam" para medios electroacústicos (2001) (dur. 14' 50")

Estrenada el 26 de octubre de 2001, en el "Centro Nacional de la Música" para la "Semana de la música electroacústica".

"El tío, el tío angora" (dedicada a Luis Corazza) para medios electroacústicos (2006) (dur. 9'20").

Estrenada el 2 de diciembre de 2006 el X Simposio de Música Contemporánea en la Sala E del Centro Cultural Bernardino Rivadavia de la Ciudad de Rosario.

Música para medios mixtos

"U mare, strombolicchio e' chidda luna" (dedicada a Blas Castagna) obra para tres percussionistas y sonidos electrónicos (1994) (dur. 13').

Estrenada el 10 de agosto de 1994 en el Centro de experimentación en ópera y ballet del Teatro Colón. Primer Festival de Música de Nuestro Tiempo. Percusionistas: J. Lutzow Holm, C. Triolo, C. Saitta.

"Dápres pliegues" (dedicada a Rodolfo Schaber) para piano y sonidos electrónicos (2000) (dur. 11' 40')

Estrenada el 30 de septiembre de 2002 por la pianista Ana Foutel en la "17ª Reunión Nacional de Música Electroacústica", realizada en el Centro Cultural Recoleta.

"Dápres pliegues" (Segunda versión) para piano y sonidos electrónicos (2006) (dur. 11' 40').

Estrenada el 27 de septiembre de 2006 por la pianista Ana Foutel en "La semana de los medios y la música electroacústica" XXI Reunión Nacional, en el Centro Cultural Parque de España de la Ciudad de Rosario.

Ópera de cámara

"Tancredi y clorinda" (dedicada a Ernesto Larcade) ópera multimedia en 1 acto, escrita por encargo del Centro de Experimentación del Teatro Colón (1997) (dur. 30')

Estrenada el 30 de agosto de 1997 en el Teatro Colón, Centro Experimental Teatro Colón, Proyecto '97

Clorinda-Zaida: Lía Ferenese

Tancredi-Amante: Marcelo Lombardero

Guión: C. Saitta, J. La Ferla, L. Waisse . Basado en Gerusalemme Liberata de Torquato Tasso

Regie: Lizzie Waisse

Video: Jorge La Ferla

Asistente de video: Andrés Denegri

Diseño de sonido: Luis Corazza

Directores de orquesta: Erik Oña, Gerardo Gandini

Director de Coro: Miguel Martínez

Escenógrafa e iluminadora: Adriana Rial

Figurinista: Mónica Toschi

Asistente de vestuario: Mercedes Colombo

Asistente de Regie: José María Condemie

Preparador musical: Emiliano Greizerstein

Coordinación: Pina Benedetto

Dirección general Gerardo Gandini

Música para cine, teatro, video y medios audiovisuales

Música en vivo para el filme "El Gabinete del Doctor Caligari" del director Robert Wiene. Estrenada en octubre de 1989 durante el ciclo "Cine como en los 20", en el Centro Cultural Recoleta.

"El ángel de la noche", video-arte sobre A. Berni, director Pablo Rovito, 1990.

Música del cortometraje "La versión de Marcial", director Daniel Böhm, 1990.

Música para el film "Rompecorazones", director Jorge Stamadianos, 1991.

Música para el audiovisual "Wells, el quinto día", sobre la obra del plástico Luis Wells, 1992.

Música para la obra de teatro "Las Mujeres de Juan" de Neil Simon, Director Alberto Ure, Teatro Lorange (1993).

Música para el cortometraje "En el más riguroso secreto" de Nicolás Díaz Stefani (1994).

Música original para la obra de teatro "Es necesario entender un poco" de Griselda Gambaro, Dirección Laura Yusseim. Teatro Municipal "Gral. San Martín" (1995).

Música para el cortometraje "Noche", de Julia Schneider (1998).

Banda Sonora para la Instalación: "Tránsito" del Plástico Horacio Beccaria, realizada en el Museo Provincial de Bellas Artes con el auspicio de la Secretaría de Cultura Provincia de Bs. As. (2002).

Música para "El Eclipse Lunar" (G. Méliès, 1907) clarinete bajo y electroacústica. (2003).

Música para el cortometraje "Estación" de Fabio Bastía (2003).

Diseño y realización de sonido y música para el documental "Pescadores (La ciudad de los ojos cerrados)" de Silvana Jarmoluk. (2004).

Música original para el largometraje "Arizona Sur" de los directores Pensa y Roca. (2005).

Música original para el telefilm "Umbrales" de Andréa Sosa (2007).

Música para el video-arte "Tres Postales" de Saltzman –Groisman (2010).

"Creacion e iniciacion musical hacia un enfoque metodológico", Editorial Ricordi, Bs. As. 1978. Libro de orientación pedagógica.

"El luthier en el aula" Libro de orientación pedagógica. Libro 1: Materiales y Tecnologías; Libros 2 y 3: Guías de fabricación. Editorial Ricordi, Bs. As. 1990.

"Trampolines musicales". Propuestas didácticas para el área de música en la EGB. Editorial Novedades Educativas, Bs.As. 1997.

"Percusion. Criterios de instrumentación y orquestación para la composición con los instrumentos de altura no escalar". Cuadernos de Veruela, anuario de creación musical N° 2, 1998, Zaragoza, España.

"Percussion. Instrumentation and orchestration criteria for composing with non-scalar pitch instruments". Saitta Publicaciones Musicales, Bs.As. 1999.

"El diseño de la banda sonora" en los lenguajes audiovisuales
Saitta Publicaciones Musicales, Bs.As. 2002.

"El ritmo musical"
Saitta Publicaciones Musicales, Bs.As. 2002.

"La banda sonora" Apuntes para el diseño de la banda sonora en los lenguajes audiovisuales.
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires, Área comunicacional, Colección Imagen y Sonido. 2002.

OBRAS PUBLICADAS:

"2 x 4" para voz y un percusionista editada por Ricordi S.A., Bs. As. 1982.

"Macondo", obra para dos percusionistas y piano editada por Ricordi S.A., Bs. As. 1994.

"U mare, Strombolicchio e' chidda Luna" (edición del autor), Bs.As. 1995.

"Juan Sube y Baja", para flauta, clarinete, vibráfono y marimba. Editada en "Música e Investigación", Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (1999).

CD doble: Cultures Electroniques N° 5. Serie GMEB/UNESCO/CIME. Bourges 1990, Laureats. 18° Concours International de Musique Electroacoustique: "La Maga o el Angel de la Noche". 1991

CD: Ediciones Irco-Cosentino. Colección Compositores Argentinos, auspiciada por el Fondo Nacional de las Artes: "Juan Sube y Baja". 1995

CD: Música Argentina de los '90. "Pliegues, borras de humo, sueños..." Asociación Editor. 1996

CD: GEIM (Grupo De Experimentación e Improvisación Musical), diez años después". Asociación Editor. 1997

CD: Carmelo Saitta, Obras 1989-1996. Edición monográfica. Asociación Editor, 1999

CD: Piano & Electronics – Música Contemporánea. Nora García. "D'après pliegues". Asociación Editor. 2006

CD: "De Bach al Ruido" Martín Devoto "Tres Postales" Blue Art Records 2008

CD: Carmelo Saitta, Otras Obras 1976-2009. Edición Monográfica. Asociación Editor 2009

Referencias bibliográficas

Universita degli studi de Pavia. Scuola di Paleografía e Filologia Musicales. Corso de Laurea in Musicologia: Verso una "Nuova Pedagogia Musicale": Carmelo Saitta e Silvio Ceccato a Confronto (La metodologia de un compositore contemporaneo alla luce di una teoria sulle operazioni mentali). Tesi di laurea de Marco Rossi. Anno Accademico 1993

Diccionario de Música y Músicos, Waldemar Axel Roldán. 1999, El Ateneo. Bs.As. Pág. 360

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd Edition 2001

"Etapas, Conflictos y Música del Compositor Carmelo Saitta". Julian Teubal. Facultad de Filosofía y Letras UBA, Música Latinoamericana y Argentina 2001

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Director y Coordinador General Emilio Casares Rodicio, 2004, Sociedad General de Autores y Editores. España. Volumen IX, Pág. 547.

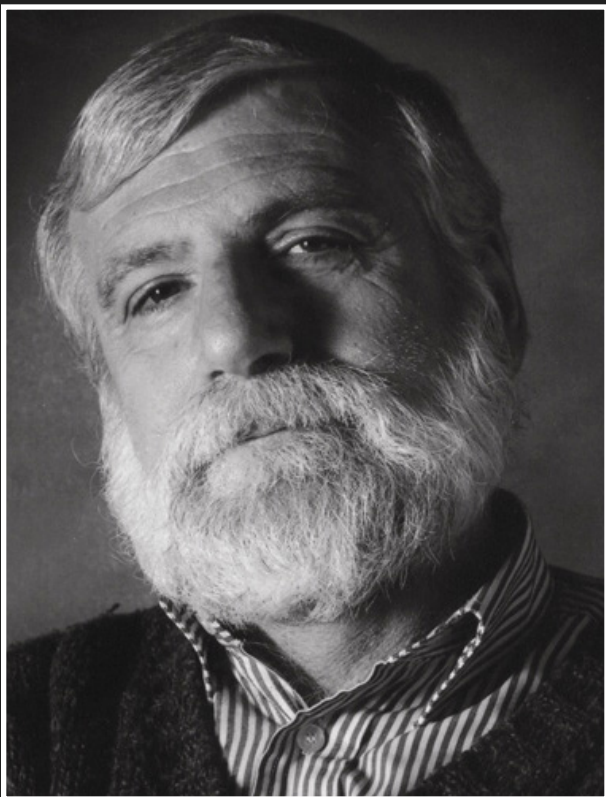
Montaje con Montajes, Danilo Galasse. 2006. Editorial Corregidor. Buenos Aires. Págs. 127, 130.

Aproximación a la experiencia del "Grupo de Experimentación e Improvisación Musical" (GEIM). Juan Francisco Bazán Tesis de Graduación 2009 IUNA

"Música Electroacústica Mixta, Reflexiones sobre la Gestualidad Musical" Claudio Lluan-Gabriel Data. Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Arte 2010

"Resistencia y Actitud Crítica desde una Realidad Periférica" (Aproximación al Pensamiento Estético de Carmelo Saitta) Lic. Pablo Daniel Martínez. Universidad Católica Argentina, Facultad de Música 2010

"Algunas Consideraciones sobre la Obra de Carmelo Saitta, a partir del Análisis de "2x4" para Voz y un Percusionista. Lic. Mariano Vitacco, Universidad Católica Argentina, Facultad de Música, Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" N° 25, pag 579-599. 2011



Carmelo Saitta //compositor

Estudió composición con Enrique Belloc, José Maranzano, Francisco Kröpfl y Gerardo Gandini. Ha compuesto obras de cámara y de música electroacústica; por "La Maga o el Angel de la Noche" recibió un premio en Bourges en 1990. Y el Primer Premio instituido por la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires en 1991.

También ha compuesto música para cine. Ha estrenado numerosas obras de otros compositores, tanto como percusionista como en calidad de director. Desarrolla una intensa actividad docente en las Universidades de Buenos Aires y La Plata, como también en otras instituciones.

Son de destacar sus aportes al conocimiento y uso de los instrumentos de percusión en la composición musical, y al tratamiento del sonido y la música en los medios audiovisuales.

www.cmmas.org/librosaitta



Gobierno del Estado de Michoacán
Secretaría de Cultura



Centro
Nacional
de las Artes



CONACULTA

