

En esta oportunidad nos complace hacer extensivo el agradecimiento a toda la comunidad del Departamento, por el apoyo brindado ante la continuidad del Proyecto Académico en la Dirección del área de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, en el período de gestión 2022-2026.

El retorno a las clases y a la totalidad de las actividades académicas presenciales nos ha presentado numerosos desafíos que convocaron a forjar nuevos acuerdos. La Facultad de Artes, en su conjunto, ha logrado mantener el funcionamiento de sus instalaciones a partir del trabajo colectivo de los diferentes claustros. Tanto en la etapa inicial de la pandemia, como durante los años subsiguientes que duró el aislamiento, la Institución mantuvo sus puertas abiertas atendiendo a las necesidades de la comunidad universitaria, asegurando la continuidad y trayectoria de las y los estudiantes.

Se establecieron, como en toda la sociedad, nuevos hábitos de convivencia, a partir de protocolos de cuidado sanitario adaptados a las particularidades de las clases según las planificaciones y las especificidades de las carreras, como en el caso de las materias de práctica de conjunto o las asignaturas con matrícula de inscripción numerosa, donde se pudieron resolver las problemáticas del aforo y la circulación cruzada de aire de las aulas.

De todos modos, el reencuentro era sumamente necesario para recuperar los espacios artísticos y ponderar el derecho a la educación universitaria pública y gratuita, así como reafirmar la idea de que la música se enseña y se aprende a través de la experiencia en vivo con los materiales y el intercambio con otras personas.

Paralelamente, la virtualidad asentó herramientas tecnológicas que agilizan y actualizan las prácticas pedagógicas docentes, las cuales seguiremos utilizando en pos de favorecer la comunicación y el acceso a los materiales y recursos didácticos, para la formación de profesionales.

En los anteriores números de la revista realizamos distintos balances del Departamento, vinculados al recorrido académico de las y los estudiantes, analizando estadísticamente la inscripción, el trayecto y el egreso en los últimos tres años.

Estas cifras nos permitieron inferir sobre los intereses del universo estudiantil con respecto a la selección de las orientaciones y los perfiles de las carreras. También organizamos y generamos distintas estrategias pedagógicas relacionadas a la retención de la matrícula y el egreso:

como las cursadas intensivas y la planificación de mesas de exámenes especiales virtuales y presenciales; proyectos de articulación entre distintas cátedras; vinculación entre tesistas, directoras y directores, docentes, ensambles instrumentales, coros, espacios y recursos para la realización de producciones musicales; tareas de investigación; pasantías; muestras, trabajos finales, entre otros.

Teniendo en cuenta la información actual, en esta oportunidad, realizaremos un recorrido de la historia de las carreras de Música de nuestra institución desde su fundación en 1924, cuando se llamaba Escuela Superior de Bellas Artes, hasta las carreras que hoy están vigentes.

La convivencia histórica de los materiales y prácticas del pasado y del presente generan una síntesis para reflexionar sobre los intereses y las búsquedas estéticas contemporáneas de las y los estudiantes.

En nuestro Departamento perviven las carreras de Composición, Dirección Orquestal, Dirección Coral, Piano, Guitarra y Educación Musical cuyos orígenes se remontan a los años 1924, la carrera de Profesorado Superior de Piano, 1949; los Profesorados Superiores en Guitarra y Composición, 1949; las orientaciones de Dirección Coral, Dirección Orquestal y Profesorado de Educación Musical. Luego, en el 2009 se incorporó como oferta académica a la Facultad, la orientación de Música Popular.

Otras carreras que formaron parte de la institución fueron Capacitaciones Técnicas y Profesorados Superiores en Violín, Viola, Violoncello y Canto. Profesorados en Órgano y Musicología, y, la carrera de Maestro de Capilla. En el año 1961 se añadieron además de los profesorados antes mencionados, las licenciaturas de todas las orientaciones y se incluyó la carrera de Historia de la Música.

Muchas de las carreras mencionadas fueron cerradas en períodos oscuros como las dictaduras militares. En *Las cuestiones*, Nicolás Casullo afirma (2013, p.294):

Los años sesenta y setenta dieron cita en este sentido a una acumulación excesiva – tardomoderna podría decirse por su cariz de almacenamiento cultural inédito, contestatario- de mundos discursivos de enorme peso histórico en cuanto a estar poblados de signos inconformistas, desfasados de las normas, rebeldes, transgresores en la literatura, el teatro, la plástica, la cultura en sí con su carga de sociología crítica, psicoanálisis comprometido socialmente, crítica a los medios de comunicación para las masas. En este contexto agitado (...). Los años setenta

reúnen políticas y estetizaciones múltiples de viejas y nuevas configuraciones colectivas

Este fragmento del texto de Casullo, del que tomaremos la licencia de incluir a la música, también como disciplina artística transgresora, nos permite inferir el aire de época, contextualizando el peso y rol de los artistas y los intelectuales en la sociedad. En una divulgación posterior realizaremos un análisis exhaustivo sobre el contenido de las carreras y plantaremos algunas premisas sobre la censura y el cierre de las orientaciones de Arte.

A continuación, compartiremos una tabla de los años en que se han ido modificando los planes de estudio en las actuales carreras de música de nuestra casa de estudios, y los contextualizaremos con los gobiernos presidenciales de turno. Este artículo será un adelanto de la investigación que está en curso donde también compararemos los períodos y procesos históricos y políticos de Argentina en que se originaron los planes de estudio, en relación a las políticas universitarias vigentes en cada época, la carga horaria de las asignaturas, los nombres de las titulaciones de las carreras y las materias, las correlatividades, el régimen de promoción, y las incumbencias profesionales, entre otras.

ORIENTACIÓN	CARRERA/TÍTULO	PLAN/INSTITUCIÓN	PRESIDENTE /PERÍODO
PIANO	Profesorado Superior de Piano	<b>Plan 1924-</b> ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE LA UNLP	Presidente: Marcelo Torcuato de Alvear-Período: 1922-1928.
PIANO	Profesorado en Piano	<b>Plan 1936-</b> ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE LA UNLP	Presidente: Agustín Pedro Justo. Período: 1932-1938
PIANO Y GUITARRA	Profesorado de Enseñanza Secundaria Normal y Especial - Profesorado Superior De Música Especialidad Piano y Guitarra	<b>Plan 1949-</b> ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE LA UNLP	Presidente: Juan Domingo Perón. Período: 1946-1952
COMPOSICIÓN	Profesorado Superior de Música Especialidad Composición	<b>Plan 1949-</b> ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE LA UNLP	Presidente: Juan Domingo Perón. Período: 1946-1952
PIANO Y GUITARRA	Profesorado de Enseñanza Secundaria Normal y Especial- Profesorado Superior en Piano o Guitarra	<b>Plan 1954-</b> ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE LA UNLP	Presidente: Juan Domingo Perón. Período: 1952-1955
COMPOSICIÓN	Profesorado y Doctorado (Al aprobar la Tesis) de Composición	<b>Plan 1954-</b> ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE LA UNLP	Presidente: Juan Domingo Perón. Período: 1952-1955
EDUCACIÓN MUSICAL	Profesorado de Educación Musical	<b>Plan 1954-</b> ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE LA UNLP	Presidente: Juan Domingo Perón. Período: 1952-1955
DIRECCIÓN ORQUESTAL	Director de Orquesta	<b>Plan 1954-</b> ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE LA UNLP	Presidente: Juan Domingo Perón. Período: 1952-1955
DIRECCIÓN CORAL	Profesorado de Enseñanza Secundaria Normal y Especial en Canto Individual- Profesorado Superior de Canto y Dirección Coral	<b>Plan 1954-</b> ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE LA UNLP	Presidente: Juan Domingo Perón. Período: 1952-1955
PIANO Y GUITARRA	Profesorado Superior y Licenciatura en Piano o Guitarra	<b>Plan 1961 –</b> ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE LA UNLP	Presidente: Arturo Frondizi. Período: 1958-1962

<b>COMPOSICIÓN</b>	Profesorado y Licenciatura en Composición	<b>Plan 1961 – ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Arturo Frondizi. Período: 1958-1962
<b>EDUCACIÓN MUSICAL</b>	Profesorado Superior y Licenciatura en Educación Musical	<b>Plan 1961 – ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Arturo Frondizi. Período: 1958-1962
<b>DIRECCIÓN ORQUESTAL</b>	Profesorado Superior y Licenciatura en Dirección Orquestal	<b>Plan 1961 – ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Arturo Frondizi. Período: 1958-1962
<b>DIRECCIÓN CORAL</b>	Continúa solo la carrera de Canto solista. Dirección Coral se reabría en 1987.		
<b>PIANO Y GUITARRA</b>	Profesorado y Licenciatura en Piano o Guitarra	<b>Plan 1975- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidenta: María Estela Martínez de Perón. Período: 1974-1976
<b>COMPOSICIÓN</b>	Profesorado y Licenciatura En Composición	<b>Plan 1975- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidenta: María Estela Martínez de Perón. Período: 1974-1976
<b>EDUCACIÓN MUSICAL</b>	Profesorado y Licenciatura en Educación Musical	<b>Plan 1975- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidenta: María Estela Martínez de Perón. Período: 1974-1976
<b>DIRECCIÓN ORQUESTAL</b>	Profesorado y Licenciatura en Dirección Orquestal	<b>Plan 1975- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidenta: María Estela Martínez de Perón. Período: 1974-1976
<b>PIANO Y GUITARRA</b>	Profesorado y Licenciatura en Piano o Guitarra	<b>Plan 1976- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Golpe militar 1976- 1983
<b>COMPOSICIÓN</b>	Profesorado y Licenciatura en Música orientación Composición	<b>Plan 1976- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Golpe militar 1976- 1983
<b>EDUCACIÓN MUSICAL</b>	Profesorado y Licenciatura en Educación Musical	<b>Plan 1976- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Golpe militar 1976- 1983
<b>DIRECCIÓN ORQUESTAL</b>	Profesorado y Licenciatura en Dirección Orquestal	<b>Plan 1976- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Golpe militar 1976- 1983

<b>PIANO Y GUITARRA</b>	Cierre de carreras de Instrumento		Golpe militar 1976- 1983
<b>COMPOSICIÓN</b>	Profesorado y Licenciatura en Música orientación Composición	<b>Plan 1978- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Golpe militar 1976- 1983
<b>EDUCACIÓN MUSICAL</b>	Profesorado y Licenciatura en Educación Musical	<b>Plan 1978- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Golpe militar 1976- 1983
<b>DIRECCIÓN ORQUESTAL</b>	Profesorado y Licenciatura En Dirección Orquestal	<b>Plan 1978- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Golpe militar 1976- 1983
<b>PIANO Y GUITARRA</b>	Se solicitó la reapertura de las carreras de Piano y Guitarra por Consejo Departamental	<b>(1981)</b>	Golpe militar 1976- 1983
<b>COMPOSICIÓN</b>	Profesorado y Licenciatura en Música orientación Composición	<b>Plan 1981- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Golpe militar 1976- 1983
<b>EDUCACIÓN MUSICAL</b>	Profesorado y Licenciatura en Educación Musical	<b>Planes 1979/1980- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Golpe militar 1976- 1983
<b>DIRECCIÓN ORQUESTAL</b>	Profesorado y Licenciatura en Dirección Orquestal	<b>Plan 1981- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Golpe militar 1976- 1983
<b>PIANO Y GUITARRA</b>	Licenciatura en Piano o Guitarra	<b>Plan 1982- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Golpe militar 1976- 1983
<b>COMPOSICIÓN</b>	Profesorado y Licenciatura en Composición	<b>Plan 1983- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Golpe militar 1976- 1983
<b>EDUCACIÓN MUSICAL</b>	Profesorado y Licenciatura En Educación Musical	<b>Plan 1982- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Golpe militar 1976- 1983
<b>DIRECCIÓN ORQUESTAL</b>	Profesorado y Licenciatura en Dirección Orquestal	<b>Plan 1983- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Golpe militar 1976- 1983
<b>PIANO Y GUITARRA</b>	Licenciatura en Música orientación Piano o Guitarra	<b>Plan 1985- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Raúl Alfonsín. Período: 1983-1989
<b>COMPOSICIÓN</b>	Licenciatura en Música orientación Composición	<b>Plan 1985- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Raúl Alfonsín. Período: 1983-1989
<b>EDUCACIÓN MUSICAL</b>	Profesorado de Enseñanza Musical Inicial (Título Intermedio)-Licenciatura en Enseñanza Musical	<b>Plan 1985- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Raúl Alfonsín. Período: 1983-1989

<b>DIRECCIÓN ORQUESTAL</b>	Licenciatura en Música orientación Dirección Orquestal	<b>Plan 1985- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Raúl Alfonsín. Período: 1983-1989
<b>PIANO Y GUITARRA</b>	Licenciatura y Profesorado Superior en Piano o Guitarra	<b>Plan 1985- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Raúl Alfonsín. Período: 1983-1989
<b>COMPOSICIÓN</b>	Licenciatura en Composición)- Profesorado en Armonía, Contrapunto y Morfología Musical	<b>Plan 1986- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Raúl Alfonsín. Período: 1983-1989
<b>DIRECCIÓN CORAL</b>	Licenciatura y Profesorado en Dirección Coral	<b>Plan 1987- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Raúl Alfonsín. Período: 1983-1989
<b>EDUCACIÓN MUSICAL</b>	Licenciatura y Profesorado en Educación Musical	<b>Plan 1994 FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Carlos Saúl Menem, Período: 1989-1999
<b>DIRECCIÓN ORQUESTAL</b>	Licenciatura en Dirección Orquestal. Profesorado en Conjuntos Instrumentales y Cámara	<b>Plan 1996 FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Carlos Saúl Menem, Período: 1989-1999
<b>DIRECCIÓN CORAL</b>	Licenciatura y Profesorado en Dirección Coral	<b>Plan 1995 FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Carlos Saúl Menem, Período: 1989-1999
<b>PIANO Y GUITARRA</b>	Licenciatura y Profesorado en Música orientación Piano o Guitarra	<b>Plan 2000- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Fernando de la Rúa. Período: 1999-2001
<b>COMPOSICIÓN</b>	Licenciatura y Profesorado en Música orientación Composición	<b>Plan 2000- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Fernando de la Rúa. Período: 1999-2001
<b>EDUCACIÓN MUSICAL</b>	Licenciatura y Profesorado en Música Orientación Educación Musical (5 Años)	<b>Plan 2000- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Fernando de la Rúa. Período: 1999-2001
<b>DIRECCIÓN ORQUESTAL</b>	Licenciatura y Profesorado en Música orientación Dirección Orquestal	<b>Plan 2000- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Fernando de la Rúa. Período: 1999-2001

<b>DIRECCIÓN CORAL</b>	Licenciatura y Profesorado en Música orientación Dirección Coral	<b>Plan 2000- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Fernando de la Rúa. Período: 1999-2001
<b>PIANO Y GUITARRA</b>	Licenciatura y Profesorado en Música orientación Piano o Guitarra	<b>Plan 2006- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Néstor Kirchner- Período: 2003-2007
<b>COMPOSICIÓN</b>	Licenciatura y Profesorado en Música orientación Composición	<b>Plan 2006- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Néstor Kirchner- Período: 2003-2007
<b>EDUCACIÓN MUSICAL</b>	Licenciatura y Profesorado en Música orientación Educación Musical	<b>Plan 2006- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Néstor Kirchner- Período: 2003-2007
<b>DIRECCIÓN ORQUESTAL</b>	Licenciatura y Profesorado en Música orientación Dirección Orquestal	<b>Plan 2006- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Néstor Kirchner- Período: 2003-2007
<b>DIRECCIÓN CORAL</b>	Licenciatura y Profesorado en Música orientación Dirección Coral	<b>Plan 2006- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidente: Néstor Kirchner- Período: 2003-2007
<b>MÚSICA POPULAR</b>	Licenciatura y Profesorado en Música orientación Música Popular	<b>Plan 2009- FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNLP</b>	Presidenta: Cristina Fernández de Kirchner- Período: 2007-2015

Si observamos los planes de estudio actuales encontraremos aspectos comunes que permanecen de la enseñanza musical tradicional y características innovadoras que han ido surgiendo a partir de las transformaciones políticas, sociales y culturales de las distintas épocas. Los diferentes gobiernos democráticos tanto populares como neoliberales, y los gobiernos autoritarios de facto, han impactado en la elaboración de los planes de estudio, en las titulaciones, en el agregado o quita de niveles, de materias y contenidos disciplinares.

A partir de este relevamiento, el texto institucional n° 8 pretende indagar sobre algunas reflexiones curriculares que continuaremos profundizando en futuras discusiones y debates inter claustros, para la reformulación y la elaboración de nuevos planes de estudio situados en Latinoamérica del SIGLO XXI.

Prof. Matilde Alvides  
Directora el Departamento de Música  
Facultad de Artes de la UNLP

**REFERENCIAS**

Casullo, N. (2013). Las cuestiones. Fondo de Cultura Económica, p.294.



Habitar y compartir de forma conjunta los espacios de aprendizaje seguramente señale al 2022 como el año del retorno. Volvemos a estudiar en forma presencial, investigamos dentro de los edificios universitarios, ensayamos en las aulas, conversamos en pasillos, salas y patios. La música en vivo congregando muchas personas amplía día tras día las propuestas. No olvidamos las opciones que aprendimos durante el distanciamiento que la pandemia impuso, pero sumamos, a esas experiencias transmitidas en línea, la cercanía presencial, el lugar en común. Y en todos esos regresos universitarios, la juventud se amplifica. Por lógica, en la formación profesional de músicos universitarios, lxs jóvenes son más. Y tal vez la pandemia les propuso a muchxs de ellxs una anticipación de ciertas ideas que en general el avance de la edad trae, la proyección finita del ciclo vital, la conciencia de los límites ante las situaciones extremas, el esfuerzo de las renunciadas por prevención, un cúmulo de experiencias poco frecuentes en sus vidas. Sin embargo, en esa vital forma de regreso la presencia de lxs estudiantes en la Facultad de Artes, seguramente en todas las demás también, aporta la identidad que hace a su razón de ser: para enseñar se necesita quien quiera aprender, para asumir la responsabilidad de transmitir, compartir, discutir y ampliar legados culturales se necesita de generaciones nuevas con interés. Y en esa interrelación fluida las aulas suenan nuevamente, huelen juventud, se iluminan y se llenan de manos que se encuentran.

Probablemente sea esta presencia joven, emancipada, la que se revele en el trasfondo de los temas y autores de artículos y ensayos en este octavo número de Clang. Tanto por las músicas que tematizan algunos artículos como por las perspectivas que abordan músicas menos nuevas, la mirada joven destaca en esta nueva edición, la del regreso presencial.

La música electrónica bailable es el punto de partida para la reflexión de Lucio Consolo en la *Temporalidad del sonido* que invita a conocer los recursos compositivos presentes en una producción sonora de ese género. La voluntad de identificar dichos recursos y disponer sus usos estilísticos en el contexto de músicas concretas expone el alcance de las reflexiones sobre una música joven y habitualmente poco frecuente en los estudios formales.

En *¿Rock and roll o rock and balls?*, Cecilia Segura pregunta por los mecanismos que posee un relato hegemónico del varón-heterocis en el rock. Para ello, recorre las experiencias compositivas e interpretativas de destacadas mujeres poco o nada reconocidas formalmente en el género, así como articula la literatura especializada y los hechos de las

comunidades de musiques organizadxs en Argentina que pugnaron por la sanción de la ley de cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales en 2019.

El principio fundacional de las prácticas culturales matriciales denominado arka-ira es analizado por Rodrigo Piérola Matos en el artículo *La Ciudad: incorporación de lo aymara en la música de Cergio Prudencio*. Este artículo aborda el análisis formal de la obra en el contexto de su producción en 1980 en Bolivia, y en la etapa biográfica de su compositor y fundador de la institución sonora a la que está dirigida: la Orquesta Experimental de Instrumentos Andinos (OEIN).

En el artículo *Graciela Paraskevaídís y el CLAEM. Un antes y un después en su producción musical*, Lihuen Sirvent se propone constatar la transferencia compositiva de la autora en obras posteriores a su paso por la institución privada de formación musical dirigida por Alberto Ginastera en la década de 1960. A tales fines, la autora se restringe a las obras para piano de Paraskevaídís, anteriores y posteriores a su experiencia como becaria de la Organización de Estados Americanos en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales.

*Rock & Pop, poéticas sonoras de la masividad* propone articular las prácticas comerciales y artísticas que en el consumo global de ambos géneros han existido. El trabajo del equipo de investigación dirigido por Julio Shinca hace pivote entre casos del rock nacional y del pop y el rock de Estados Unidos. El trabajo considera, en un recorte temporal amplio, la articulación entre estrategias de difusión como los videoclips y las formas de uso de dichos géneros como bienes culturales globales, integrando el análisis formal de músicas seleccionadas con la vestimenta, los procedimientos de marketing y la identificación sonora de la cultura joven.

Santiago Giménez ensaya aspectos rítmicos de la música urbana, concretamente en el trap, con el objeto de identificar sus aspectos sonoros distintivos. El texto se restringe a las organizaciones rítmicas de la batería y demás elementos percusivos presentes en los *tracks* traperos, una de las músicas que sin duda hace a los usos sonoros de lxs más jóvenes.

Las reseñas de libros proponen un trazado temporal particular: desde una nueva mirada de un clásico de los años noventa como es Stephen Nachmanovitch, autor de referencia para ciertos abordajes de la enseñanza musical, hasta el flamante libro de Diego Madoery, docente de esta Facultad, sobre la música de Charly García que aporta

una metodología y un corpus de información particular para el estudio de la obra de ese gran referente del rock nacional. Por otra parte, el litoral como zona geográfica y cultural se hace presente en el texto de Juan Pedro Zubieta y Juan Genaro González Vedoya, quienes ponen en palabras los acontecimientos en torno a la *nueva canción correntina* de los años setenta.

En la sección *Con la música a otra parte*, Fernanda Lastra, graduada de la carrera de Dirección Orquestal de nuestra Facultad, nos relata su actividad profesional en Iowa, Estados Unidos, cuál fue el recorrido desde Mar del Plata, su ciudad natal, a la Facultad de Artes de la UNLP y de qué manera impactó su formación y sus afectos en su perfil profesional actual.

La producción fonográfica reseñada en este número se hace eco de los modos de compartir las músicas grabadas en el presente, ya que todas las obras se difunden en línea prescindiendo del formato físico del *disco compacto*. Por otra parte, los modos de realización artística también ofrecen tratamientos diferentes a los tradicionales “del disco”: en algunos casos fueron temas originalmente presentados como *sencillos* que luego conformaron un *EP* o álbum completo. Como siempre ha sucedido desde que es posible grabar la música, los medios tecnológicos de grabación y reproducción y las normas impuestas del mercado forman parte de un abanico de posibilidades que los y las artistas recorren, transformando los condicionamientos en propuestas estéticas pensadas desde y para los formatos disponibles. En ese trayecto, la producción independiente -y colectiva-, tanto artística como fonográfica, conserva la posibilidad de búsqueda y exploración de nuevas sonoridades. En ese sentido, otra particularidad de estos trabajos es que proponen músicas nuevas, originales. No solo las versiones de las composiciones representan una novedad sino los *temas* mismos, esos materiales iniciales de las músicas que contienen rasgos autorales. Así, incluimos en *Clang* algunas de las últimas producciones musicales de graduadxs y estudiantes avanzadxs del Departamento de Música completando de esta manera parte del sentido de la formación y práctica musical.

Este nuevo número de *Clang* contó con una innovación estética pero no sonora: tenemos en la imagen de referencia una obra del diseñador multimedia y VJ Lisandro Peralta, que destaca una novedad importante en la coherencia de nuestra querida revista de música. El interés y el valioso aporte de autorxs y músicxs, a quienes les agradecemos su esfuerzo, confianza y generosidad nos permite ofrecerles esta nueva edición de *Clang*. Esperamos que nuestros lectores puedan reflexionar y continuar produciendo a partir de sus propuestas.

# LA CIUDAD: INCORPORACIÓN EN LA MÚSICA DE CERGIO PRUDENCIO

## LA CIUDAD: INCORPORATION IN THE MUSIC OF CERGIO PRUDENCIO

Rodrigo Piérola Matos / [rpiersalta@gmail.com](mailto:rpiersalta@gmail.com)

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte  
Argentino y Latinoamericano, Facultad de Artes,  
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Recibido: 13/09/2021  
Aceptado: 01/03/2022

### RESUMEN

Este trabajo intentará rastrear en la obra “La Ciudad”<sup>1</sup> (1980) algunas estrategias mediante las cuales el compositor Cergio Prudencio integra los elementos de la práctica musical aymara y las formas de producción musical de la tradición occidental a partir de su idea de *incorporación*. Esta búsqueda posibilitará, por un lado, contribuir a la sistematización y descripción de procedimientos significativos para el desarrollo de la música académica latinoamericana de fines del siglo XX; y por el otro, dar cuenta de las soluciones encontradas por el compositor para *incorporar* las dos prácticas mencionadas en términos *equitativos* (idea que desarrollaremos debajo).

### PALABRAS CLAVE

Arte latinoamericano; música contemporánea; población indígena; interacción cultural; composición

### ABSTRACT

This article will try to track in “La Ciudad” (1980) the strategies used by the composer Cergio Prudencio to integrate the elements of Aymara musical practice and the forms of musical production of the Western tradition from his idea of *incorporation*. This research contributes, on one hand, to the systematization and description of significant procedures for the development of Latin American academic music at the end of the 20th century; and on the other hand, to describe the solutions founded by the composer to *incorporate* the two practices mentioned in *equity* terms (an idea that we will develop below).

### KEYWORDS

Latin American art; Contemporary music; Indigenous population; Cultural interaction; Composition

<sup>1</sup> Obra editada en *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (Libro + CD) Track 1. 2010.



La vanguardia musical latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, influida por los movimientos antimperialistas de principios de los años sesenta, se caracterizó por la búsqueda de modelos estéticos diferenciados. Esta búsqueda se vio fortalecida por el desarrollo del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM)<sup>2</sup> que, a la vez que impulsó la actualización de las técnicas y tecnologías de vanguardia, funcionó como puente para el reconocimiento entre jóvenes compositores de diversos países del continente que hasta entonces sólo compartían la tradición musical europea. Como lo expresa la ex becaria Graciela Paraskevaídis

Buenos Aires era un lugar muy cosmopolita [...]. Pero en ese momento tenía una impronta mayoritariamente europea, estadounidense. [...] Entonces había algunas cosas de América Latina (unas cuantas cosas) que para nosotros eran nuevas, había que descubrirlas, y eso me fascino mucho. En ese momento, esa América no solo estaba alejada geográficamente, sino que estaba muy alejada de nuestros conocimientos, de nuestra experiencia de diálogo. Eso fue muy enriquecedor [...]. Entiendo que para los que tuvimos una formación fundamentalmente europea este re descubrimiento de las cosas que han sucedido y las que están sucediendo en distintos lugares de nuestros países es un desafío sumamente fascinante. (Paraskevaídis en Vázquez, 2015, p.212).

Este encuentro ocurrido en el CLAEM propició el surgimiento de ideas en torno a la necesidad de lenguajes y formas de componer más comprometidas con la historia y geografía de América Latina. Una década más tarde, estas preocupaciones incipientes tuvieron un importante desarrollo en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC)<sup>3</sup>. Durante sus casi veinte años de continuidad estos cursos itinerantes se focalizaron en problemáticas relativas a la composición latinoamericana y funcionaron como «alternativa de vínculo continental» (Paraskevaídis, 2013, p.2). Se abordaron, entre otros aspectos, la integración y estudio de músicas locales no pertenecientes al ámbito de la «música culta» y la reflexión acerca de las particularidades y elementos comunes entre las expresiones de cada región, con el fin de plantear alternativas ante una educación musical europeizante disociada de las múltiples realidades sonoras del

<sup>2</sup> Centro del Instituto Torcuato di Tella que funcionó en Argentina durante la década de los sesenta bajo la dirección de Alberto Ginastera. Contó con la participación de relevantes compositores internacionales, como Luigi Nono, Oliver Messiaen y Iannis Xenakis, entre otros; y entre sus becarios con figuras de gran influencia para la música de vanguardia de fines del siglo XX como Coriún Aharonián, Graciela Paraskevaídis, Mariano Etkin, Oscar Bazán y Mesías Miguashca, entre otros.

<sup>3</sup> Cursos de música de carácter anual, autogestivo e itinerante que tuvieron lugar entre 1971 y 1989 en distintos puntos del continente americano. Destinados a compositores, intérpretes, musicólogos, educadores y estudiantes, consistían en jornadas de talleres, seminarios, conferencias.

continente, tal como lo señala Mariano Etkin, (ex becario del CLAEM y docente en la primera y tercera edición de los CLAMC) al finalizar el primer CLAMC

Algunos compositores latinoamericanos [...] estamos comenzando a preocuparnos seriamente por un conjunto de problemas estrechamente vinculados con la realidad de nuestros países [...]. Hace falta inventar nuevos sistemas de enseñanza musical a partir de cero, de acuerdo a nuestras necesidades y objetivos nacionales. (Etkin, 1972, p.12).

Durante el desarrollo de los CLAMC se sostuvo un manifiesto compromiso con la generación de contramodelos estéticos como respuesta al problema de la dependencia cultural. De esta manera lo expresa su fundador, Coriún Aharonián, en la décima edición de los cursos

La posibilidad de existencia de creadores plenos en los territorios coloniales significaría la posibilidad de generación de contramodelos culturales autónomos y propios, y esto es sumamente peligroso. Para la metrópoli claro está. No para los pueblos que quieren ser libres [...]. Para el esquema imperialista es imprescindible que la comunicación sea buena entre la colonia y la metrópoli, pero es también conveniente que sea lo menos buena posible entre una colonia y otra colonia (Aharonián en Paraskevaídís, 2013, p.58).

La generación del CLAEM y la posterior puesta en marcha de los CLAMC constituyeron una base sólida para la formación de muchos compositores contemporáneos afines a esta perspectiva crítica. Aún hoy algunos de ellos siguen contribuyendo creativa y críticamente al desarrollo de modelos culturales latinoamericanistas y situados. Tal es el caso de Cergio Prudencio, compositor, director de orquesta, docente e investigador boliviano, quien, luego de formarse como alumno en los primeros CLAMC, se convertiría en miembro de su equipo de organización y docente de muchos de sus cursos, seminarios y talleres. Su labor artística se basa en la creación a partir de la recuperación, estudio e incorporación de las prácticas musicales de las comunidades aymaras bolivianas y sus formas de concebir el sonido. Según Prudencio, esta decisión responde a la necesidad de advertir el entorno sonoro cotidiano como una forma de hacer consciente lo inconsciente (Aharonián, 2002). Para ello, propone la idea de *incorporación* diferenciándola del proceso tradicional de *apropiación*, tal como señala el compositor al ser entrevistado por Diego Rojas Forero

«Apropiación» es el despojo de un bien, patrimonio o idea, dejando por fuera al sujeto humano. La «incorporación» es el agregado del todo, del ser humano, sus objetos, sus pensamientos y sus ideas [...]. La apropiación es [...] tomar lo que me

interesa unilateralmente de alguien sin incluir a ese alguien: es un robo. Por lo tanto, no incluye al sujeto humano -a la persona-, que es algo de lo que América Latina ha sufrido y ha vivido siglos: el despojo (Prudencio en Rojas Forero, 2015, s.p).

Prudencio intentó materializar esta concepción en su trabajo con la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), basada en la *incorporación* de legados culturales indígenas a las dinámicas contemporáneas de la cultura (Queltehues Artesa, 2016). Para tal efecto, la OEIN utiliza instrumentos provenientes de la tradición musical del altiplano andino<sup>4</sup> asumiendo sus connotaciones culturales y respetando su forma física original, emisión sonora, afinación y comportamientos propios, además de *incorporar* legados ancestrales de orden filosófico, conceptual, práctico, social, etcétera (Prudencio en Rojas Forero, 2015). A través de esta *incorporación* se compensa en la OEIN, según afirma el compositor, la irregularidad ante un posible «blanqueamiento»<sup>5</sup> de las prácticas indígenas, al mismo tiempo que no se niega «lo blanco»: no se busca la extinción del otro sino la *incorporación* en términos equilibrados y justos, una relación de ir y venir en igualdad (Prudencio en Rojas Forero, 2015). De esta última afirmación podemos desprender la idea de *equidad* como condición necesaria para el proceso de *incorporación* propuesto por el compositor:

«En la OEIN se consuma la experiencia [...] de poner a dialogar en igualdad de condiciones dos visiones del mundo que históricamente son antagónicas, que se han confrontado» (Dkylman, 2012). Finalmente, esta relación *equitativa* se logrará a través del reconocimiento de la diferencia como «una nueva posibilidad cultural expresiva» (Dkylman, 2012).

En su ponencia *Desde dos Entrañas* Prudencio menciona algunos aspectos asociados a la praxis musical y cosmovisión indígena altiplánica que él ha incorporado como elementos transversales de su labor compositiva. A continuación los describiré brevemente para facilitar la comprensión del análisis posterior:

Principio filosófico-técnico *arka-ira*: está determinado por la relación interdependiente de dos componentes (que en la concepción occidental constituyen dos instrumentos) para la conformación de un único instrumento. Ciertos sonidos sólo pueden lograrse con el *arka* y ciertos otros sólo con el *ira* y entre ambos constituyen la unidad *siku*<sup>6</sup>. La reciprocidad que condiciona el funcionamiento de esta unidad

4 Para los fines de este texto se utilizarán los gentilicios «andino/andina» para referir pertenencia a la cultura aymara, debiendo ser leídos ambos términos de forma indistinta.

5 Aludiría a la posibilidad (o al riesgo) de devenir en un proceso de apropiación (en la definición del compositor).

6 Instrumento aerófono andino formado por dos hileras de tubos de caña: *arka* e *ira*.

es el reflejo de la cosmovisión aymara, según la cual todo es par y sólo se es por otro y para otro. En la práctica musical esta relación de complementariedad se da, en el plano horizontal, como constitución de un único estrato producto de la alternancia entre *arkas* e *iras*; y también en el vertical, como sumatoria de sonoridades para lograr resultantes melódicas de amplia densidad. El principio *arka-ira* también se aplica a las interacciones de instrumentos individuales a través de la práctica denominada *waki*, que consiste en la alternancia constante entre instrumentos semejantes según la decisión de cada *tocador*, generando así un continuo sonoro en el que intensidad, densidad y timbre varían de manera casi ininterrumpida.

La concepción sonora se distingue tanto por los principios de ejecución anteriormente descritos, el sonido aymara está constituido por una amalgama de timbres de cualidad multifónica<sup>7</sup>, híbrida<sup>8</sup> y de compleja composición espectral, que al ser superpuestos generan batimentos no temperados constantes y texturas marcadamente heterogéneas.

Se denomina tropa a la agrupación de instrumentos que comparten el mismo principio de construcción organológico. Estos pueden ordenarse en hasta seis registros que, según la tropa a la que pertenecen, poseen diferentes denominaciones. El funcionamiento de la tropa es inseparable del carácter comunitario y recíproco de las prácticas en cuestión, cuya finalidad es la extensión y la diversificación de la resultante sonora total (Prudencio, 2015).

Respecto de la percepción del tiempo Prudencio (2015) explica que en el lenguaje de estas comunidades «no existe [...] un término que exprese lo que en las lenguas occidentales se entiende como tiempo porque para los aymaras tiempo es indisociable de espacio y otras categorías con las que configuran una noción holística a la que denominan *pacha*» (s.p). Una característica de este concepto es la periodicidad cíclica anual, ligada a eventos del orden natural y religioso, como los momentos de siembra y cosecha y las festividades. En la música aymara esta idea de periodicidad cíclica se refleja en la repetición de estructuras macro y micro formales sin un final predefinido y en la interpolación de fragmentos melódicos variados sin una lógica de desarrollo lineal, típica de las estéticas clásico-románticas de occidente.

<sup>7</sup> Prudencio se refiere con este término a «una simultaneidad de tono fundamental y concomitancias armónicas» (Prudencio, 2015, s.p).

<sup>8</sup> El término se utiliza de acuerdo a la definición de Carlos Mastropietro (2014): «Alude a la coexistencia de resultados tímbricos homogéneos y heterogéneos, siendo los primeros aquellos donde es difícil distinguir los componentes principales y su disposición, y los segundos aquellos donde alguno de los aspectos comprometidos se percibe con mayor claridad» (p. 31).



## ANÁLISIS

La *Ciudad*, obra fundacional de la OEIN, fue compuesta y dirigida por Prudencio en 1980 a raíz de un encargo de la Universidad Mayor de San Andrés que consistía en crear un proyecto cultural que reivindicara al sector indígena y campesino, muy castigado durante la dictadura de Banzer (1971-1978). Si bien la propuesta estaba orientada a la formación de un conjunto de música popular al estilo de la *Nueva Canción*<sup>9</sup>, Prudencio optó por una idea más radical: «Se puede hacer algo más interesante, ¿por qué no indagamos?». Y ahí empecé a tomar contacto con los instrumentos y con las comunidades, y se me vino un mundo encima» (Prudencio en Aimaretti, 2019, p.146).

Todos los instrumentos de la obra pertenecen a la tradición musical aymara [Figura 1] y se encuentran organizados por registros según la lógica de las tropas de música nativa. De este modo se logra «conservar la interválica original de cada instrumento solo, la que se produce entre los distintos registros de la tropa, y la que se produce entre las diferentes tropas» (Prudencio, [1986] 2007, p.3).

INSTRUMENTACIÓN	
Q'ENA-Q'ENAS (Qq)	sólo registro taika
PINKILLUS KOIKO (Pk)	sólo registro ch'ull
TROPA DE PÍFANOS	de tres registros: taika, malta, ch'ull
TARKAS SALINA (Tk)TROPA	de registros taika y malta
MOHOCEÑOS ALONSO (Mñs)TROPA	en cinco registros: bajos, sailebas, erasos, requintos y tiples
SIKUS Q'ANTUS	TROPA en seis registros: sanqa, sobre-sanqas, maitas, sobre-maitas, ch'ulis, sobre-ch'ulis
SIKUS-DE-11-Y-12 (Sks)	en registros toyo, sanqa y malta
PERCUSIÓN	1º y 2º tocan dos bombos de Italaki cada uno 3º toca dos wankaras grandes 4º toca un bombo (tipo alfajor) y una wankara grande (tipo q'ena-q'enas) 5º toca tres cajas( tipo mohoceñada), dos medianas y una pequeña.

Figura 1. Aclaraciones preliminares. *La Ciudad* (1980), Cergio Prudencio.

La escritura musical fue adaptada al funcionamiento *tropal*: los aerófonos de una misma tropa, más allá de su registro, leen el mismo pentagrama y ejecutan la misma posición. El resultado no es una altura puntual sino un bloque sonoro inarmónico cuyas fundamentales aproximadas se ubican dispuestas a intervalos no temperados que dependen de las particularidades físicas de cada instrumento. Con el objetivo de diferenciarlas del concepto clásico de altura, en adelante utilizaré el término *altura-posición* para referirme a estas resultantes.

<sup>9</sup> Movimiento musical surgido en América Latina a mediados de los años sesenta, caracterizado por la utilización de letras contestatarias dentro del formato folklórico de cada región. «En el fondo la demanda era hacer algo parecido a Quilapayún, que pueda encabezar las manifestaciones populares» (Prudencio en Aimaretti, 2019, p.146 ).

La técnica *arka-ira* es utilizada de diferentes maneras a lo largo de la obra. En el caso de los sikus podemos distinguir tres niveles de uso: *tropal*, *por pares* e *individual* [Figura 2].


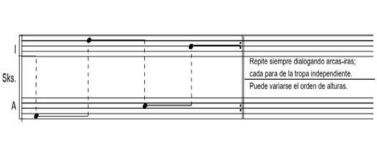

	 <p>Répete siempre dialogando arka-ira; cada para de la tropa independiente. Puede variar el orden de alturas.</p>	 <p>libre improvisación</p>
Nivel tropal	Nivel por pares	Nivel individual

Figura 2. Niveles de uso de la técnica *arka-ira*. *La Ciudad* (1980), Cergio Prudencio.

El nivel tropal es la forma de uso más común de la técnica en el ámbito aymara. Se caracteriza, como ya se ha mencionado, por la complementariedad simultánea y/o sucesiva entre grupos y por presentar alturas-posición y duraciones determinadas. Aparece por primera vez (desde cifra F hasta I) como un engrosamiento melódico, donde *arkas* e *iras* se complementan verticalmente: la totalidad de la tropa, dividida en cuatro alturas-posición (dos para *arkas* y dos para *iras*), ejecuta simultáneamente el mismo motivo superpuesto a intervalos aproximados de quinta-segunda-quinta. La segunda aparición (cifra C1), en cambio, establece la complementariedad en la dimensión horizontal: consiste en una monodia producto de la alternancia entre *arkas* e *iras* cuyas alturas-posición son ejecutadas por la totalidad de cada grupo, según corresponda.

En el nivel por pares no hay complementariedad entre grupos, sino entre parejas: cada siku (par *arka-ira*) se independiza del resto de la tropa y cada intérprete dialoga con su par ejecutando alternadamente alguna de las alturas-posición indicadas en el módulo [Figura 2]. Debido a esto y a que las duraciones son parcialmente determinadas por la utilización de notación proporcional, predomina la divergencia de ataques. La resultante textural es un bloque heterofónico de alturas-posición fijas y amplio movimiento interno. Este nivel aparece por primera vez en C y se replica (utilizando otras alturas-posición) en N1, W2 y C12 bajo la indicación «como en C».

Por último, el uso individual [Figura 2] rompe el funcionamiento dual. No hay complementariedad a nivel grupal ni de parejas, ya que cada intérprete se independiza totalmente. Esto se observa en J, donde aparece un módulo con las indicaciones «libre improvisación» y «cada músico independiente», que podrían vincularse con ciertos procedimientos occidentales como por ejemplo la aleatoriedad e indeterminación en EEUU y Europa occidental (esta relación también se

puede ver en el uso de la notación proporcional para el nivel por pares). Nuevamente el resultado es un bloque heterofónico pero de duraciones y alturas-posición indeterminadas.

**Práctica waki**

- a. Alternancia por relevos
- b. Ejecución ad libitum
- c. Alternancia ad libitum

Figura 3. Práctica waki. *La Ciudad* (1980), Cergio Prudencio

La alternancia [Figura 3] aparece entre A y C<sup>10</sup>, en D<sup>11</sup>, y entre Q y V<sup>12</sup>; y se produce a partir de relevos entre tropas (en puntos de convergencia donde se generan unísonos aproximados entre las alturas-posición de cada grupo). Los valores rítmicos son siempre determinados, ya sea por notación convencional o por duraciones proporcionales sujetas a la dirección. Esto genera un bloque melódico con leves cambios tímbricos que no interrumpen la continuidad del plano. De este modo la complementariedad horizontal es extendida a la interacción entre tropas.

La ejecución ad libitum [Figura 3] aparece en D6 (mñs), en K y L (mñs), y en M2 (pífanos) y se da siempre entre instrumentos de una misma tropa. En todos los casos la indeterminación es parcial: están definidas las duraciones proporcionales y las alturas-posición, pero se añaden indicaciones como «libre, individualmente», «variando el orden» y «repiten improvisando sobre los mismos intervalos, valores rítmicos y alturas». El recurso es semejante a la técnica *arka-ira* por pares utilizada

10 Tarkas (tks) q'ena-q'enas (qq) y mohoceños (mñs).

11 Pinkillus (pk) y mñs.

12 Qqs y tks.

en los sikus, por lo tanto, la resultante textural es la misma: un bloque heterofónico de alturas-posición fijas y densidad variable.

La alternancia *ad libitum* [Figura 3] aparece sólo en I2 y se produce también entre tropas (qqs, tks y mñs). Cada una repite un módulo diferente de duraciones proporcionales separadas por calderones, interpretados por el guía del grupo a quien la tropa debe imitar. En esta sección se indican trinos, glissandos y acentuaciones, además de la ejecución convencional de alturas-posición. Las entradas y salidas se establecen por la duración de cada calderón (definida por los guías) y esto produce una alternancia indeterminada de combinaciones de tropas y sonoridades dentro del bloque resultante. Debido a esto la indeterminación, aunque no deja de ser parcial, se acentúa con respecto a la ejecución *ad libitum* entre aerófonos de una misma tropa.

Las resultantes texturales de los tres procedimientos descriptos presentan ciertas correspondencias con las de los niveles tropal, por pares e individual respectivamente. La alternancia por relevos, al igual que el nivel tropal, genera un plano homorrítmico de carácter melódico-lineal y ambos procedimientos presentan el mismo grado de complementariedad y determinación. Por otra parte, la ejecución *ad libitum* entre aerófonos de una misma tropa coincide con el nivel por pares en dos sentidos: genera la misma resultante textural (heterofonía con alturas-posición fijas) y es el procedimiento más utilizado en aerófonos individuales. Finalmente, tanto la alternancia *ad libitum* como el nivel individual de la técnica *arka-ira* resultan en un plano heterofónico de alta densidad cronométrica y alto grado de indeterminación. A partir de estas similitudes podría establecerse un principio constructivo de analogías según el cual los rasgos texturales presentes en la tropa de sikus son extendidos a las texturas generadas por aerófonos individuales. De esta manera todas las sonoridades resultantes de la obra se identifican con alguna de las generadas por los niveles de la técnica *arka-ira*, de lo que puede inferirse una búsqueda de integración a partir del tratamiento textural.

En las secciones que se presentan a continuación, la organización de alturas aproximadas responde a procedimientos utilizados en la música tonal, lo cual produce sonoridades armónicamente contrastantes respecto a las del resto de la obra.

Figura 4. Melodía de sikus. *La Ciudad* (1980), Cergio Prudencio.

En C1 [Figura 4] los sikus *maltas*<sup>13</sup> ejecutan una sucesión de negras que conforma una línea melódica con marcadas características tonales: dentro del diatonismo de sol mayor<sup>14</sup> se percibe una constante gravitación sobre la altura aproximada de sol debido al uso recurrente de grados conjuntos y saltos desde la fundamental a la quinta y dobles bordaduras sobre la tónica, tercera, quinta o sexta. Sin embargo, la melodía carece de desarrollo motivico y presenta más bien un carácter lineal ateleológico<sup>15</sup> acentuado por la isocronía de negras. Como fuera descrito al hablar de la temporalidad, este comportamiento remite a la organización temporal de eventos sonoros de las prácticas musicales andinas, por lo tanto, podría tratarse nuevamente de una decisión compositiva para lograr la *incorporación equitativa* de ambas prácticas.

Como ya se dijo, en la forma de ejecución tradicional *tropal* todos los registros tocan la misma altura-posición generando una superposición de octavas, quintas y cuartas aproximadas que son siempre conducidas paralelamente, lo que determina la estructura armónica del bloque. Los aerófonos individuales utilizan esta técnica en toda la obra, salvo en V, donde la tropa de *mohoceños* alterna entre el modo de ejecución

<sup>13</sup> Registro medio de la tropa.

<sup>14</sup> Las alturas aproximadas del registro se corresponden con las notas de sol mayor. La nota más grave en el pentagrama (primera línea de *iras*) es un la y la más aguda un mi (segundo espacio adicional de *arkas*).

<sup>15</sup> Jonathan Kramer distingue la temporalidad lineal ateleológica como uno de los tipos de temporalidad lineal (sucesión de eventos) que no progresa o no apunta a objetivos predecibles (Kramer, 1988).

tradicional y *divisi* [Figura 5]. En la ejecución tradicional los cinco registros de esta tropa<sup>16</sup> generan un bloque de dos octavas aproximadas y sus quintas internas. En el *divisi*, en cambio, los registros *bajo*, *eraso* y *tiple* mantienen la doble octava aproximada, mientras que el *salleba* y el *requinto* ejecutan otras alturas-posición y duraciones, por lo que el comportamiento paralelo se anula y la resultante armónica se modifica: aparecen cuatro bloques de sextas y octavas y uno de séptimas y octavas. Tanto la ruptura del paralelismo como los cambios interválicos remiten a la técnica de conducción de voces del coral occidental, una sonoridad inusual para la práctica aymara. Esta alternancia entre texturas podría entenderse como una alternancia cultural, una poética tendiente a la generalización del principio *arka-ira*.

Figura 5. *Divisi de mohoceños*. *La Ciudad* (1980), Cergio Prudencio.

## CONSIDERACIONES FINALES

El contexto de producción y ejecución de *La Ciudad* está determinado por un conjunto de elementos fuertemente asociado al dispositivo estético occidental, algunos de ellos son: la idea de obra musical, la figura del compositor como sujeto individual, la situación de concierto, la existencia de un público pasivo y el carácter contemplativo ante el hecho artístico.

<sup>16</sup> De grave a agudo: *bajos*, *sallebas*, *erasos*, *requintos* y *tiples*. Generan los intervalos: 5ª (*bajos-sallebas*), 4ª (*sallebas-erasos*), 5ª (*erasos-requintos*), 4ª (*requintos-tiples*).

En este sentido la pieza se aleja del ideal participativo, comunitario, performático y ritual de las prácticas musicales aymaras. Al mismo tiempo, compositivamente se observa una lógica constructiva orientada a la integración orgánica (presupuesto característico de la práctica musical occidental) a partir del establecimiento de analogías texturales.

Si bien el contexto de producción de la obra responde al dispositivo occidental, la sonoridad aymara es protagónica no solo por presentar un orgánico conformado en su totalidad por instrumentos andinos sino también por el agrupamiento de tropas según su orden registral habitual y el uso de la técnica de ejecución de alturas-posición, lo que favorece la conservación de la interválica no temperada y el paralelismo característicos de la música nativa. De esta manera, en el aspecto instrumental, lejos de establecerse un mero acto de apropiación, se produce la *incorporación* de un todo tradicional que es a la vez *equitativa* respecto de los elementos occidentales anteriormente planteados, cumpliendo de esta manera la condición de *equidad* necesaria en el proceso de *incorporación*, según lo planteado por Prudencio. Asimismo, dicha *incorporación*, por tratarse de una obra pionera con este instrumental, genera un doble extrañamiento<sup>17</sup> que acentúa la *equidad* propuesta por el compositor para los procesos de *incorporación*: los instrumentos andinos son extrañados de su contexto al mismo tiempo que irrumpen en el ámbito de la música de concierto.

En cuanto a los procesos compositivos utilizados, se puede observar que el resultado sonoro de las secciones analizadas está determinado por la interdependencia entre las prácticas aymara y occidental: las texturas privilegiadas son generadas a partir de la combinación de complementariedad e indeterminación (en el nivel por pares), la melodía diatónica lineal, si bien presenta reminiscencias tonales no se desarrolla motivicamente (con lo cual no se instaura la típica causalidad asociada al discurso occidental) y en la sección de *divissi* se alternan la interválica y el paralelismo andinos con la conducción polifónica. En cada caso, la interdependencia de prácticas es condición estructural, de este modo se materializa la condición de *equidad* en la técnica: mientras que a nivel macroformal la obra se funda en una lógica de integración, sus secciones internas responden a un criterio constructivo basado en la complementariedad entre ambas prácticas, extendiendo el principio *arka-ira* al ejercicio compositivo.

<sup>17</sup> Idea desarrollada a principios del s. XX por el formalista ruso Vitor Shklovsky. Consiste en la intervención sobre el objeto artístico para presentarlo como algo extraño a la propia naturaleza dentro de la cual es reconocido. El objetivo de este procedimiento es la desautomatización de los hábitos de reconocimiento.

## REFERENCIAS

- Aharonián, C (2002). La necesidad de decir...de no callar. Entrevista con Cergio Prudencio. *Ciencia y Cultura – Universidad Católica Boliviana “San Pablo”*, 2002(11), 106 – 109.
- Aimaretti, M (2019). El grupo Ukamau suena como la cordillera – Entrevista a Cergio Prudencio. *Secuencias – Revista de historia del cine*, 2019(49 – 50), 141 – 157. <https://doi.org/10.15366/secuencias2019.49-50>
- Dkylman. (12 de enero de 2012). Cergio Prudencio [Archivo de video]. [https://www.youtube.com/watch?v=z2p\\_YFDUH2k](https://www.youtube.com/watch?v=z2p_YFDUH2k)
- Etkin, M. (16 de enero de 1972). Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina. *La Opinión*, p. 12. <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/pdfs/CLAMC%20I%20completo.pdf>
- Kramer, J.D. (1988). *The Time of Music* [El Tiempo de la Música]. Schirmer Books.
- Mastropietro, C (2014). *Música y Timbre. El estudio de la Instrumentación desde los fenómenos tímbricos*. Ediciones Al Margen.
- Paraskevaídis, G (2013). La presencia de compositores argentinos en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. *Revista Argentina de Musicología. Dossier: Música culta argentina de los siglos XX y XXI*, 2013(14), 53-76. <http://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/73>
- Prudencio C (2007). *La Ciudad*. [Partitura]. (Versión original publicada en 1986).
- Prudencio, C (2010). *La Ciudad*. En *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* [Libro+CD]. Fundación Otro Arte. <https://www.youtube.com/watch?v=YxBLq2Lm-lw&t=1762s>
- Prudencio, C (septiembre, 2015). *Desde dos Entrañas*. Ponencia presentada en el Coloquio Música y Pueblos Indígenas de América organizado por el Centro de Documentación Musical “Lauro Ayestarán” dirigido por Coriún Aharonián. Montevideo, Uruguay.
- Queltehues Artesa. (19 de abril de 2016). Cergio Prudencio – Rengo 2016 [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=n-GhCL3ow8U&t=1329s>
- Rojas Forero, D. F. (2015). Interculturalidad en el Mundo Altiplánico Andino: Entrevista al Compositor Boliviano Cergio Prudencio. *A Contratiempo – Revista de música en la cultura*, 2015(1). <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-26/articulos/interculturalidad-en-el-mundo-altiplnico-andino---entrevista-al-compositor-boliviano-cergio-prudenci.html>
- Vázquez, H. G (2015). *Conversaciones en torno al CLAEM: entrevistas a compositores becarios del Centro latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella*. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.



# EN LA TEMPORALIDAD DEL SONIDO

## IN SOUND TEMPORALITY

Lucio Consolo / [lucioconsolo@gmail.com](mailto:lucioconsolo@gmail.com)  
Universidad Nacional de La Plata

Recibido: 22/09/2021  
Aceptado: 21/03/2022

### RESUMEN

En la música electrónica, la repetición es el principal recurso compositivo para la construcción del transcurso musical. Dicho recurso toma el nombre de *loop*,<sup>1</sup> y estos están, generalmente, hechos con *samples*.<sup>2</sup> En este artículo buscamos exhibir cómo la implementación de tales recursos implica que el transcurso temporal quede asignado a la transformación sonora. Para esto tendremos en consideración los aspectos formales de un *track*,<sup>3</sup> y los dispositivos y procedimientos musicales que se realizan para su composición.

### PALABRAS CLAVE

transformación sonora; transcurso; *track*; *loop*; *sample*

### ABSTRACT

In electronic music, repetition is the main compositional resource for the construction of the musical course. This resource takes the name of *loop*, and these are generally made with *samples*. In this article we seek to show how the implementation of such resources implies that the time course is assigned to the sound transformation. For this we will consider the formal aspects of a *track* and the musical devices and musical procedures that are used for its composition.

### KEYWORDS

sound transformation; course; *track*; *loop*; *sample*

1 La palabra *loop* (bucle), es un anglicismo que refiere a la acción de repetir uno o varios *samples* de manera continua.

2 Los *samples* (muestra), son fragmentos de sonido grabados que posteriormente son utilizados.

3 El *track* es la unidad compositiva de la música electrónica bailable. En el desarrollo del trabajo ahondaremos en su definición.



El siguiente trabajo busca, a través del análisis de la composición de música electrónica, exhibir cómo, a través de la repetición, se puede disponer tanto de un elemento motivico-melódico, armónico o rítmico como soporte para la manipulación sonora. Consideramos, además, que es en la práctica de esta música donde se pone en crisis el concepto de desarrollo, así como también la dimensión formal.

En la mayoría de la música, el timbre y el color son el médium, o podría decirse el «pigmento», a través del cual se expresa lo importante: la melodía, el significado emocional. En el techno, la melodía es meramente un implemento o artimaña para el despliegue de texturas, timbres o materia sonora (Reynolds, 2010, p. 173).

Para esta tarea, nos abocaremos a aspectos que consideramos transversales a toda la música electrónica. Motivo por el cual, trabajaremos en esbozar una definición evitando entrar en el debate de las categorías de género, subgénero y estilo. A su vez, nos centraremos, por un lado, en la conceptualización en torno al *track*, lo que nos va permitir introducir términos, ideas y abordar características propias del género<sup>4</sup>; y por otro, en el recurso del *loop* y el *sample*, lo que nos permitirá abarcar lo relacionado con las prácticas en la composición.

Por último, los análisis musicales que realizaremos se harán con música que ha sido seleccionada por la claridad que ofrece a los fines de nuestro objeto de estudio. Tales presentan la característica de ser música *Techno*.<sup>5</sup>

## SOBRE LA ELECTRÓNICA COMO GÉNERO

Es vasta la bibliografía producida en torno a la consolidación de la música electrónica, así como son varios los intentos por dirimir la génesis de la misma. Si bien escapa a la empresa de este trabajo ahondar en las divergentes formulaciones que prevalecen en este campo, entendemos necesario ensayar una definición. Con este objetivo hemos de exhibir lo que consideramos puntos en común o recurrencias respecto de las distintas perspectivas en lo relacionado a una posible definición de música electrónica. Esto nos obliga a remitirnos a las tradiciones musicales que la preceden, a las prácticas que constituyen su consolidación, cómo, cuándo y dónde se originaron; y a sus espacios de circulación y consumo.

<sup>4</sup> A fines prácticos nos referiremos a la música electrónica como un género.

<sup>5</sup> Género o subgénero de música electrónica el cual definiremos en la página tres.

## LECTURAS POSIBLES

Es importante explicitar que intentar situar el origen de la música electrónica es entrar en un terreno irregular. Hay autores, como es el caso de Ariel Kyrou, que sitúan su génesis en las primeras vanguardias del siglo XX.

Entre el DJ de hoy y el futurista de anteaer el contexto no es el mismo. Sus producciones emocionales, por ambos defendidas, vibran en espacios de tiempo y de pensamiento, de libertades y prohibiciones diferentes. Ambos suponen un retroceso y no pueden ser juzgados tal cual [...] Mi filiación reside más en el espíritu y menos en la obra, el objeto de la práctica a casi un siglo de su aparición, y es este hilo tenso el que he querido seguir a lo largo de *Techno Rebelde* (Kyrou, 2006, p.27).

Esta mirada hace foco en las tradiciones musicales que hacen posibles, según el autor, los aspectos rupturistas contenidos en la música electrónica, destacando el rasgo maquinal y ruidista presente en ella:

Las músicas electrónicas nunca habrían aparecido sin una primera traición, firmada, ésta, por las vanguardias artísticas del siglo XX. Traición a las concepciones burguesas del arte que hizo posible la creación de músicas a partir de máquinas insignificantes, de los ruidos sucios de la ciudad, de las afonías, los gallos y los gorgoritos del obrero, de la cocinera o de la operaria manual (Kyrou, 2006, p.39).

Lo que detecta el autor podemos relacionarlo con la identidad de la música electrónica en términos estéticos, con el imaginario al que apela y a su propia narrativa. Como Simon Reynolds indica «la música electrónica estetiza el sonido mecanicista e industrial, atributos sonoros opuestos a la valoración de la sensación de la “manualidad” y de la destreza en el manejo del instrumento propia de la música tradicional». (Reynolds, 2010, p. 178)

Esta observación nos permite comprender que la electrónica está relacionada con una forma de composición en donde el valor musical está situado en la manipulación de los dispositivos y su resultante sonora, lo que implica un corrimiento respecto de la concepción clásica de interpretación. A su vez, nos deja entrever el porqué de la centralidad de la transformación del sonido y la configuración de texturas.

Por otra parte, cuando hablamos de música electrónica es necesario tener en consideración su fuerte ligazón con el baile. A excepción de algunos géneros, la extensa producción de esta presenta la particularidad de ser bailable.

Para explicar esto, la versión que ha prevalecido es aquella que postula que el surgimiento de la música electrónica es consecuencia directa de la transformación de la música disco de finales de la década de los setenta en Estados Unidos. Lo que recoge principalmente esta idea, es que en la cultura disco se establecen las condiciones socio - culturales que en su declive darán lugar al surgimiento del *House* y el *Techno*, los primeros géneros de música electrónica:

La música house de Chicago nació de una doble exclusión, pues: no era sólo negra, sino que era gay y negra. Su rechazo, su disidencia cultural, tomó la forma de aceptar una música que la cultura dominante consideraba muerta y enterrada. El house no sólo resucitó la música disco, sino que transformó su forma, puesto que intensificó, precisamente, los aspectos que más molestaban a los rockeros blancos y a los aficionados al funk puro (Reynolds, 2014, p.59).

Por otro lado, Lenarduzzi indica sobre el surgimiento del techno:

El techno actual se gestó en Detroit a principios de los 80 del siglo XX, pero si se trata de situar a los pioneros del concepto sonoro y tecnológico que constituye al género techno y su contagio es preciso retroceder varios años y situarse en Dusseldorf (Lenarduzzi, 2012, p. 110).

El *house* y el *techno* responden a tradiciones musicales distintas, son dos corrientes estéticas dentro de la música electrónica muy diferentes entre sí, de las cuales se desprenden múltiples variantes. El primero, surgido en Chicago, es deudor, en términos musicales; de la música disco, arrastrando una gran influencia del *funk* y el *soul*. El *techno*, en cambio, surgido en Detroit, es una música que remite, al menos en su origen, a la tradición alemana vinculada al imaginario robótico, músico - maquinal y futurista de Kraftwerk. Respecto del *techno* Lenarduzzi cita, indirectamente, al ensayista alemán Diedrich Diederichsen

la característica fuerte del techno sería su relación con el tiempo, que puede conceptualizarse - siguiendo al autor - a partir de la idea de «inmanencia». Por lo general el techno tiende a organizarse en secuencias cortas que se reiteran y va introduciendo leves variaciones - antes que cortes abruptos - que se encadenan con los momentos previos y posteriores en una referencia mutua entre los propios sonidos, no del sonido con «algo externo» (Diederichsen en Lenarduzzi, 2012).

Nos resulta interesante que se utilice el concepto de inmanencia porque es un término que remite inmediatamente a Pierre Schaeffer, creador de la música concreta; lo que nos sitúa, al menos de forma evocativa, en las primeras vanguardias del SIGLO XX. Según este, un sonido es inmanente

cuando no puede ser identificada su fuente. Esta característica exhibe una de las maneras en el que se le puede dar uso a los dispositivos con fines compositivos:

«Aquí, la tecnología digital funciona como un crisol de alquimia sonora: la transmutación del material fuente en una cosa “nueva”, en sonidos que parecen originarse en instrumentos imaginarios, o incluso imposibles de imaginar» (Reynolds, 2010, p. 158).

Aquí Reynolds está hablando puntualmente del *sampling*, anglicismo que refiere al uso del *sampler*, dispositivo que se inserta en la producción de música popular en la década de los ochenta. Reynolds (2010), entiende que la utilización de este instrumento rompe con «los ideales de la ejecución interactiva en tiempo real y del espacio acústico natural», característica también presente en la práctica interpretativa del DJ; el cual, si bien mezcla y modifica en tiempo real la música, aquella es a su vez reproducida, lo que significa que no es ejecutada ni en tiempo real ni en un espacio acústico natural.

La centralidad del DJ como intérprete por excelencia de la música electrónica está relacionada con el hecho de que la discoteca es el espacio por antonomasia de circulación y consumo de dicha música. Según Lenarduzzi «En el marco de la música disco fue que el DJ comenzó a adquirir un lugar “diferenciado” que posteriormente se desarrolló, incluso hasta convertirlo en ídolo» (2012, p. 100).

Tanto la discoteca como espacio, y el DJ como intérprete, están estrechamente ligados al baile. Esto nos da la pauta de que, si bien no toda electrónica esailable, la conformación del género, su difusión, su circulación y su consumo están ligados a dicha práctica. Gilbert y Pearson indican que «El hecho de que la música *dance* sea una forma de música *instrumental* popular es lo que la convierte en algo tan peculiar: es una música que no se basa en canciones» (2003, p. 209).

Queda en evidencia en la cita de Gilbert y Pearson que el baile define la morfología de la música electrónica. Tanto en una dimensión estética como comercial. Esto nos permite, sin riesgos de incurrir en un reduccionismo, que la música electrónica esailable; y aquellos géneros o subgéneros de electrónica que no lo son, simplemente se presentan como excepciones, porque aún sin serlo, su estructura es deudora de una morfología definida por tal experiencia.

Habiendo abarcado, al menos de forma tentativa, las distintas aristas relacionadas con la conformación de la música electrónica como

género cabe la siguiente pregunta. Si la música electrónica no se basa en canciones ¿En qué se basa? Para adentrarnos en esta temática es necesario preguntarnos entonces qué es un *track*.

## ¿QUÉ ES UN TRACK?

Un *track* es una composición original, la cual está destinada a sonar en la pista de baile.<sup>6</sup> El *track*, por lo tanto, es el material del que dispone el DJ<sup>7</sup> para hacer bailar a las personas, es decir que es una obra, en la mayoría de las veces, pensada para ser mezclada con otra.

Esta característica nos permite exhibir una dualidad: el *track*, por un lado, es una obra que posee una estructura cerrada, la cual comienza y termina, es decir que constituye una unidad; y por otro lado, en tanto composición que va a ser mezclada con otra, contiene una potencialidad abierta. Al respecto de esto Reynolds expresa:

la mayoría de los productores electrónicos están limitados por los criterios funcionalistas de su género específico. Diseñan los temas como un material para que luego el DJ lo pueda hacer funcionar en su set y por lo tanto debe conformarlo en cuanto tempo y atmósfera (Reynolds, 2010, p. 166).

Es interesante que el autor señale una dimensión funcional presente en la composición de música electrónica, dado que, justamente, esta se desprende de la dualidad que exhibimos. Nosotros entendemos que de esta condición se desprenden una serie de características musicales, las cuales hacen a la definición de *track*: usualmente posee un pulso constante y estable, de carácter percusivo, en el registro grave, de corta duración y nula reverberancia, habitualmente conocido como *kick*. Ese pulsar constante no implica un compás determinado, sin embargo, en el *track* las relaciones rítmicas suelen agruparse en unidades de cuatro tiempos con acentos en el primero, es decir en compás de 4/4. A su vez, los *tracks* suelen ser la gran mayoría de las veces, aunque no de forma excluyente, instrumentales. Respecto de la tonalidad, no suelen presentar cambios de ejes tonales ni modulaciones, conservando de principio a fin la fundamental establecida.

<sup>6</sup> Expresión común para referirse al espacio físico donde bailan las personas.

<sup>7</sup> El DJ, en tanto intérprete, se encarga de reproducir, mezclar y modificar (aplicando efectos y procesos en tiempo real) su selección de tracks. Para esto, cuenta con mucha música almacenada que dispone en función de lo que considere necesario. La elección que él haga estará atada a lo que se denomina interpretación o lectura de la pista de baile. La lectura de la pista es un concepto que hace referencia al acto de comprender qué es lo que el público quiere. El DJ está en un intercambio con las personas que bailan, y como resultado de ese intercambio va tomando decisiones musicales.

Por otra parte, los *tracks* no presentan una forma delimitada. Esto se debe a que el proceso constructivo está determinado por la repetición, a través de la cual se adhieren y se sustraen elementos. Esta condición nos acerca más a una idea de transcurso que a una idea de desarrollo, indicándonos que a diferencia de la música de tradición escrita de occidente, en la electrónica, el desarrollo orgánico de un motivo melódico no es el centro de la composición, sino la elaboración de un transcurso temporal en el que la repetición y la superposición de capas configura el acontecimiento musical. Debido a esto, los cambios en la trama de un *track* no constituyen momentos formales pero sí segmentos diferenciables.

Tales segmentos, muchas veces están sujetos a una dimensión funcional del *track* (en tanto material del DJ), por lo que deducimos que hay convenciones en relación a su estructura las cuales podríamos considerar atisbos formales. Teniendo en cuenta esto, para establecer segmentaciones, nos guiaremos por los siguientes aspectos: los ciclos de repetición (los cuales pueden ser de cuatro, ocho, dieciséis o treinta y dos compases), la cantidad de elementos superpuestos, el despliegue sonoro de tales elementos y la presencia o ausencia del *kick*.

A grandes rasgos, tendremos en cuenta tres tipos de segmentos:

**Inicio y final:** en este tipo de segmentos suele haber pocos elementos en general, con una predominancia de elementos rítmicos por sobre los tonales. Esto facilita la mezcla de un *track* con otro, debido a que la ausencia de elementos con alturas definidas evita los choques de tonalidades en la mezcla.

**Despliegue:** en este tipo de segmentos la cantidad de elementos superpuestos es mayor. Suelen combinarse elementos rítmicos, tonales y/o motivico - melódicos. También se introducen y se comienzan a desplegar el o los materiales que constituyen o constituirán la figura principal del *track*.

**Culminación:** este segmento se caracteriza por ser un momento extremo en lo que respecta a la trama. Es decir, puede contar con la superposición de muchos elementos o de muy pocos. Además, se caracteriza por ser el momento de ausencia del *kick* y el de mayor desarrollo de los parámetros sonoros de los materiales que lo componen.

Respecto de la figura principal de un *track*, podemos destacar que tal puede estar constituida por un elemento armónico, motivico melódico, percusivo o un ruido. Esta posibilidad refuerza una de

las consideraciones centrales de este trabajo: el material motivico - melódico, armónico o rítmico se dispone, a través de la repetición, como soporte para la manipulación sonora; dado que si el material que configura la figura principal de un *track* puede ser cualquiera de las posibilidades mencionadas, esto nos indica que la centralidad del material estará determinada por el tratamiento que reciba, entre ellas, la modificación de sus parámetros sonoros.

En el *track* de B. Deodato «Ardente». Facas (2019, 06" 27s) por ejemplo, podemos observar que el material que constituye la figura es un ruido con duraciones diferentes y con acentuaciones no constantes que le dan variación rítmica, a la manera de un repique. El *track* está en sol menor y en 122 pulsaciones por minuto. Para su análisis vamos a comprenderlo en seis segmentos con un ciclo de 32 compases cada uno.

El primer segmento (min. 00:00:00 a 00:01:04) comienza con el *kick* marcando el pulso y sólo se percibe información rítmica. En el compás número 17 se añade el *hi-hat* o platillo a la trama.

El segundo segmento (min. 00:01:04 a 00:02:08) está determinado por la inserción del bajo, y la armonía. Hasta aquí, podemos observar que es a través del recurso de la adición que la trama va adquiriendo complejidad.

El tercer segmento (min. 00:02:08 a 00:03:12) es lo que incluimos dentro de lo que consideramos el despliegue, debido a que suena lo que configura una de las figuras del *track*: una línea de percusión de un sonido agudo con conducta repetitiva la cual es similar a un ruido.

El cuarto segmento (min. 00:03:12 a 00:04:16) está incluido en lo que consideramos culminación. Es el único momento en el que se ausenta el elemento que marca el pulso: el *kick*. La ausencia del *kick*, no casualmente, es simultánea a un incremento de la intensidad de la información medio aguda la cual está configurada por la armonía y el ruido.

El quinto segmento (min. 00:04:16 a 00:05:20) es la resolución de la culminación. En esta parte, reaparece el *kick* y también el ruido que constituye la figura del tercer segmento. La única diferencia es que el ruido es duplicado con una melodía.

El sexto y último segmento (min. 00:05:20 a 00:06:24) es lo que consideramos el final. En esta parte la trama es muy parecida a la del comienzo: permanece el *kick* y no quedan elementos que constituyan



una figura. En este caso, no está el ruido, ni la armonía, ni la melodía que duplica al ruido en el quinto segmento; y una vez transcurrido finaliza el *track*.

Si tenemos algunas consideraciones, podemos observar que el segmento uno y dos constituyen el *inicio*; el segmento tres, cuatro y cinco constituyen el *despliegue* y *culminación*; y el segmento seis constituye el *final*. Respecto del segmento cuatro, es preciso indicar que la ausencia prolongada del *kick* en simultáneo con un incremento de la intensidad de la información medio aguda constituye lo que en la música electrónica se denomina *drop*. Este recurso es constituyente del segmento que denominamos culminación, y a continuación nos centraremos en su conceptualización.

## DROP

Dejar caer, lanzar, soltar, son algunos de los significados de la traducción del inglés de la palabra *drop*. Este recurso se puede entender como un segmento musical, el cual está constituido por dos momentos: el período de sustracción del *kick*, que recibe el nombre de bajada o plancha; y el momento de reaparición del *kick*, que se denomina *drop*. Si bien el término Drop se emplea para designar la reaparición del *kick*, nosotros comprendemos que la ausencia de éste constituye una parte del mismo recurso. Debido a la inherencia de la bajada y el *drop*, juzgamos impreciso concebirllos como recursos escindidos; por lo que bajo el término de *drop* será comprendido tanto el momento de ausencia del *kick* como su reaparición. A continuación veremos cómo la discontinuación del *kick* puede funcionar como indicador o como segmento, dependiendo de su período de ausencia.

### DROP CORTO

En este caso el *drop* funciona como un indicador de cambios en la trama y suele ser una anticipación. Por lo general, el tiempo de sustracción del *kick* en un *drop* corto oscila entre uno y cuatro compases. El ejemplo es claro cuando nos remitimos al track «Ardente» de B. Deodato, donde la sustracción del *kick* es de una muy prolija delimitación estructural: la primera sustracción (Min. 00:00:32), presenta la duración de un pulso y está en el compás 16 de los primeros 32 compases, es decir, en la mitad exacta del primer segmento; en donde al reingreso del *kick* se introduce el *hi - hat*. La segunda sustracción del *kick* (min. 00:01:04) posee la duración de un compás, está en el compás 32 y antecede el inicio del siguiente segmento; apareciendo en su reincorporación un nuevo elemento: el bajo.

Si se continúa con esta lógica, podemos observar que en cada parte se aplica el mismo recurso. En la mitad del segmento se sustrae el *kick* durante un pulso, delimitando claramente los ciclos de 16 compases; a la vez que, al final de cada segmento, en el compás 32, se sustrae el *kick* uno o dos compases delimitando los ciclos de 32 compases.

Es importante recordar que la estructura de un *track* no sólo está relacionada con una dimensión estética, sino que también está relacionada con una dimensión funcional. Por lo que para el DJ el *drop* corto auspicia de indicador, es decir, le señala, además de cambios en la trama (los cuales pueden ser aditivos o sustractivos), posibles lugares en los cuales reproducir un nuevo *track*.

### DROP LARGO

El *drop* largo, es uno de los momentos más relevantes de un *track*. En términos musicales se puede comprender como el clímax. A diferencia del *drop* corto, el *drop* largo constituye una parte formal dentro del *track*. Esto se debe a dos cosas: por un lado, la relevancia que tiene dentro del discurso, dado que suele ser el momento en el que la tensión está orientada a acumularse y resolverse, es decir que es un punto de inflexión; por otro lado, la duración que tiene la sustracción del *kick*, la cual es más prolongada en relación al *drop* corto.

Los ejemplos de *drops* largos abundan dentro de la producción de música electrónica. Si nos remitimos al *track* «Ardente» de Trikk, esto sucede en el compás 16 del cuarto segmento (min. 00:03:44), presentando una duración de ausencia del *kick* de 16 compases.

Generalmente, los *tracks* suelen presentar de uno a tres *drops* largos en su estructura. Por nombrar algunos casos como «Covenant» (2016, 07m59s) compuesto por el grupo Mind Against, integrado por Alessandro Fognini, Federico Fognini y Matthias Cordsen, que es un ejemplo de un *track* con tres *drops* de duración prolongada, presentando dos primeros de 16 compases y un tercero de 24, y «The Moment» de Blacah (2015, 07m 36s) es un ejemplo de un *track* con un gran *drop* de cuarenta compases.

### RISER

La traducción del inglés de la palabra *rise* es subir, y una de las acepciones posibles de la traducción de *riser* es elevador. Esta acepción es muy práctica al momento de definirlo: el *riser* es un recurso musical que se implementa generalmente en los *drops* largos durante el período

de ausencia del *kick*; en el cual a partir de la aplicación de filtros, la utilización de ruido, la excitación de agudos y la aplicación de líneas melódicas con intervalos ascendentes, se busca generar la sensación de ascendencia o elevación.

El *riser* es un recurso que forma parte del *drop*, si bien no todos los *drops* están acompañados de un *riser*, el *drop* como concepto se completa con su implementación. Esto se debe a que son recursos complementarios, dado que si lo que se busca con el *riser* es una sensación de elevación es muy importante la ausencia del *kick*, debido al espectro grave que abarca y su conducta rítmica, que es la de marcar el pulso. Y, si con el *drop* lo que se busca es lanzar o dejar caer, el *riser* acrecienta esa sensación de caída con una anticipación.

En el *track* «Slant» de Jonny Strinati (Strinati, 2019, 07m21s) podemos observar la utilización de un pronunciado *riser* al momento del *drop*. En este caso el *drop* está configurado por tres ciclos de 32 compases. Este comienza en el minuto 00:02:22, cuando se sustrae el bajo y se le quita la información grave al *kick* con un filtro. Progresivamente se introduce un sintetizador con una conducta ascendente al mismo tiempo que se continúa filtrando el *kick* y otros elementos rítmicos como los *hi-hats*. En los últimos dos compases del *drop*, el sintetizador termina por transformarse solo en ruido, el cual será sustraído al momento de la reaparición del *kick* y el bajo.

## SOBRE LOS DISPOSITIVOS Y PROCEDIMIENTOS EN LA COMPOSICIÓN DE MÚSICA ELECTRÓNICA

La composición de música electrónica está determinada por la implementación de instrumentos específicos, que utilizados de cierta manera resultan en una estética propia del género. Como bien señalan Jeremy Gilbert y Ewan Pearson:

Prácticamente todas las formas de hacer música dependen de algún equipo o tecnología especialmente diseñado y especializado [...] La historia de los instrumentos musicales siempre es, en este sentido, una historia de la tecnología. (Libbey, 1994 en Gilbert & Pearson, 2003).

Partiendo de esta noción, comprendemos que, para la composición de cualquier *track*, se emplean múltiples instrumentos y se realizan múltiples procedimientos, entre ellos: el *sampler* (o *sampler*), la caja de ritmos, el sintetizador, el secuenciador, la *looper*, el *Midi*, sistemas de grabación multipista, el ordenador con *softwares* especializados,

entre otros. Estos dispositivos han tenido un gran impacto en la práctica musical del siglo xx y han sido cruciales en la evolución de la música electrónica. Sobre esto, Gilbert y Pearson expresan:

El progreso tecnológico y los cambios concomitantes que ha experimentado la ejecución musical han supuesto un cambio en la manera de percibir la división del trabajo en el proceso de creación de la música popular (Gilbert & Pearson, 2003, p. 220).

Esta transformación que señalan los autores, coincide con el hecho de que, en la música electrónica, el compositor suele ser creador, productor, intérprete y técnico; esta característica, a su vez, está relacionada con el hecho de que en la composición de dicha música la creación de sonidos constituye un aspecto central. A propósito de esto, Reynolds indica

[...] en la música electrónica, la música es la producción. A su vez, la figura del productor se confunde cada vez más con la del ingeniero, tradicionalmente considerado un mero técnico que hace posibles las ideas sonoras y las pretensiones de la banda o el productor. En la mayor parte de la música electrónica, en cambio, son el timbre y la penetración de un bajo, la sensualidad de la textura de un sampleo, el andar de un loop de batería lo que constituyen la verdadera clave del asunto y no a secuencia de notas que forman la melodía (Reynolds, 2010, p. 171).

Aquí, el autor exhibe la competencia de los roles que se condensan en la figura del compositor de música electrónica. Nosotros, a fines prácticos, de los dispositivos que hemos mencionado, nos centraremos únicamente en el *sampler*. Esto se debe a que consideramos el *loop* un recurso paradigmático de la música electrónica y como tal no es escindible del *sample*.

## LOOP Y SAMPLE

El *sampler* es un dispositivo que permite obtener muestras de sonido las cuales se denominan *samples*. Para esto se utilizan grabaciones que son cargadas para luego ser reproducidas. Tanto el *sampleo* como la utilización de *samples* son una parte crucial en el proceso de composición de música electrónica y su implementación tiene distintas implicancias; una de ellas es que hace posible la disposición de sonidos que no fueron grabados por el compositor:

De hecho, el uso de sampleo es bastante prosaico: es una forma de abaratar costos, un modo de lograr «auténticos» colores de instrumentos sin necesidad de contratar músicos sesionistas, o bien de «guardar» un buen sonido sin tener que tomarse la molestia de, digamos, microfonear la batería de un mismo modo una y otra vez. (Reynolds, 2010, p.166).

A su vez permite la alteración sonora, ofreciendo una serie de prestaciones destinadas a esto; esta cualidad posibilita que un compositor de música electrónica, mediante la aplicación de procesos, altere un sonido al punto tal de que este no sea identificable con su fuente.

Aunque en el techno, al igual que en el hip hop, se trabaje sampleando materiales, lo que hace una diferencia sustantiva entre ambos, según Diederichsen, es que en el hip hop esa fuente es -cuando no identificable de modo inmediato y directo- por lo menos «descifrable» [...] mientras que el techno intenta cancelar esa referencia y, en lo posible, que la fuente no solo no sea nombrada sino que se vuelva irreconocible (Lenarduzzi, 2012, p.118)

Además, es a partir de la utilización de *samples* que se desarrolla el recurso del *loop*. Un *loop* (bucle) es un archivo de audio que se repite de manera circular, donde el inicio y el final se encuentran constantemente.

El *sample* es el resultado de la extracción de una música de su medio con el objetivo de ser instrumentada, lo que implica una descontextualización. Junto con esto se produce también una destemporalización, siendo que una música transformada en fragmento ya no puede devenir. El *loop*, por lo tanto, es un recurso que se realiza con fragmentos sonoros descontextualizados y destemporalizados que no devienen, donde a partir de su repetición se les asigna una nueva temporalidad.

La característica que presenta la repetición es que si bien tiene un transcurrir temporal carece de una sucesión en el tiempo, por lo que no tiene direccionalidad. Es decir, transcurre pero no deviene.

El *loop* lo que brinda es la posibilidad de disponer del *sample* en el tiempo, y el *sample* en tanto fragmento pregrabado de música que es instrumentada, deviene en soporte para la manipulación sonora. La repetición lo que permite es la manipulación en el tiempo de ese material, y la transformación sonora le devuelve un sentido y un devenir temporal a ese fragmento sin sucesión:

la progresión de acordes y los intervalos armónicos utilizados en la música electrónica pueden parecer obvios y trillados. Pero esto es perder de vista lo más importante, puesto que la verdadera función de las simples líneas melódicas es ser un dispositivo para el despliegue de timbres, texturas, colores y matices. (Reynolds, 2010, p. 179).

Este enfoque nos permite comprender por qué tanto la construcción y la transformación de sonidos en el transcurso de un *track* son tan

importantes: son recursos centrales para la producción de sentido. Sin estos recursos la composición de un *track* se reduciría a una alternancia de repeticiones que se superponen generando cambios en la trama. Por este motivo, consideramos que los procesamientos de sonido constituyen un procedimiento compositivo.

## SOBRE LOS PROCESAMIENTOS DE SONIDO EN LA MÚSICA ELECTRÓNICA

En la música la aplicación de procesamientos a una señal de audio comienza con la grabación. Dicha práctica es la piedra angular para la consolidación de la industria musical a comienzos del siglo xx; la cual podríamos datar con la aparición del fonógrafo (patentado por Thomas A. Edison) en la Exposición Universal de París en el año 1889.

Es en el desarrollo de la grabación que se fueron creando y ampliando conceptos relacionados con las distintas necesidades técnicas que implicaba dicha práctica; trayendo como resultado la incorporación y creación de todo tipo de recursos tecnológicos para manipular y ordenar los sonidos de una manera más efectiva, y así poder garantizar una mejora en la escucha. Respecto de la grabación, propone Lahiteau (2021) que «El resultado de la grabación es indisociable de las condiciones técnicas que la posibilitan» (p. 20). Esta idea del autor, pareciera tornarse paradigmática a la vez que insuficiente cuando hablamos de música electrónica, a lo que podríamos reformular: la composición es indisociable de las condiciones técnicas que la posibilitan.

Como dijimos anteriormente, los procesamientos de sonido adquieren un valor singular siendo que, como medio para la manipulación del sonido, terminan por consolidar un recurso para la producción de sentido; y por consiguiente constituyen una herramienta fundamental para la creación. Esto trae como consecuencia que muchas veces las ideas musicales sean indisociables de los procesos que se le aplican.

Para demostrar esto tomaremos como ejemplo el *track* «Infrared» de Marc Romboy, (Romboy, 2018, 08m02s),<sup>8</sup> centrando nuestro análisis en el lapso que abarca del minuto 01:04, momento en el que se presenta por completo el material que constituye la figura principal; al minuto 03.24, momento previo al cual se introduce un nuevo elemento.

<sup>8</sup> Para este ejemplo utilizamos un enlace de Youtube siendo que la versión completa no se halla actualmente en la plataforma de Soundcloud.

El *track* se encuentra en sol menor y está a 122 pulsaciones por minuto. Su figura principal es una idea motivico-melódica de sonoridad rugosa, de registro grave, la cual está diseñada con un sintetizador. Esta abarca un período de 32 pulsaciones hasta completarse y al no haber acentuaciones que indiquen la agrupación de los compases es difícil discernir dónde empieza y dónde termina. Para esto hay un pequeño *drop* (un *kick* en semicorcheas) en el minuto 01:04 que funciona exactamente como un indicador formal; anticipando la pulsación que va a configurar el primer golpe del primer compás de una agrupación mayor de ocho compases. En estos ocho compases sucede la idea motivico-melódica, donde sobre una célula rítmica de corcheas en la cual se octava la fundamental, se acentúa la cuarta corchea de cada compás con una nota en el registro más agudo, la cual va trazando la melodía. Sobre esta lógica, en la cuarta corchea del primer compás suena un do, en la cuarta corchea del segundo compás suena un mi, en la cuarta corchea del tercer compás suena un re, en la cuarta corchea del cuarto compás suena un re, en la cuarta corchea del quinto compás suena un re, en la cuarta corchea del sexto compás suena un re, en la cuarta corchea del séptimo compás suena un fa y en la cuarta corchea del octavo compás suena un sol; una vez sucedido el octavo compás vuelve a comenzar.

Si consideramos los pocos elementos dispuestos en la trama, la dificultosa posibilidad de trazar períodos o agrupaciones rítmicas y una melodía que simula desplazarse debido a su conducta en apariencia azarosa, resulta ostensible que, sin la transformación sonora de lo que constituye la figura principal del *track*, la composición carecería de cualquier dimensión relacionada con el devenir temporal. Ahora bien, es en esta transformación sonora donde podemos observar qué función cumple la aplicación de un procesamiento de sonido, en este caso: el filtro.

Los filtros, al igual que los ecualizadores, son procesos que se aplican a una señal de audio con el objetivo de modificar una región de frecuencias de un sonido<sup>9</sup>. Entre los filtros más comunes están los filtros de paso bajo (caracterizados por permitir el paso de las frecuencias más bajas y atenuar las frecuencias más altas), los filtros de paso alto (caracterizados por permitir el paso de las frecuencias agudas y atenuar las frecuencias más graves) y los filtros de paso de banda

<sup>9</sup> Todo procesamiento que se aplica se hace con el objetivo de producir una alteración a una señal original. Lo que diferencia a un procesamiento de otro es el tipo de alteración que genera en esa señal. En este trabajo no buscamos realizar un compendio de los distintos procedimientos que existen o se aplican en la música en general o en la música electrónica en particular. Esto se debe a que la extensión que implicaría dicha labor, y el grado de tecnicismos necesarios para su precisa elaboración, implicaría un trabajo en sí mismo.

(caracterizados por permitir el paso de frecuencias comprendidas en un determinado rango, es decir, entre una frecuencia de corte superior y una inferior).

En el caso del *track* «Infrared», que sucede en el lapso que nos proponemos analizar: la figura principal se presenta con un filtro de paso bajo actuando sobre la señal y en tanto transcurre el tiempo se va abriendo. En otras palabras, se desplaza el punto de corte del filtro permitiendo de manera paulatina el paso de las frecuencias más altas. Esta operación se invierte a partir del minuto 03:09, en el cual ese filtro que estaba siendo abierto comienza a cerrarse, pero con la particularidad de suceder en un tiempo mucho más breve. Además, es interesante señalar que el filtro se cierra precipitadamente en el momento en el que el *Kick* se sustrae, lo que nos sitúa en el segmento que anteriormente denominamos culminación, parte en la cual sucede el *Drop*.

Este es un ejemplo muy claro de qué función pueden llegar a cumplir los procesamientos de señales en la música electrónica. En donde la transformación sonora del material, en este caso particular a través de la aplicación de un filtro, no es un procedimiento que se le aplica a la idea, sino que es la idea.

## CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de este trabajo buscamos definir las principales operaciones que se aplican en la composición de música electrónica, a saber: *repetición, transformación sonora, adición y sustracción*. Para esta tarea, hubimos de definir la música electrónica, enfrentando las dificultades relacionadas con su constitución. A grandes rasgos, identificamos una relación entre las primeras vanguardias del SIGLO XX y su herencia ruidista - maquina; una correspondencia entre los espacios de circulación y las formas de consumo musical con el baile como práctica cultural; y un vínculo entre la consolidación de los espacios de circulación y el DJ como intérprete con el declive de la cultura disco.

A su vez, buscamos definir qué es un *track*, abordando la problemática en relación a lo formal, los recursos que pueden aplicarse en su transcurso, *drop* y *riser*; y los aspectos funcionales, relacionados con su carácter dual en tanto estructura cerrada y potencialmente abierta, condición determinante de muchas de sus características musicales, tales como: *pulso estable, tonalidad única y agrupación en cuatro cuartos*.



Para comprender cómo y de qué manera se trabaja la repetición musical y la transformación sonora en la música electrónica, expusimos las implicancias de la utilización del *loop*, el *sample* y los procesamientos de sonido, como recursos compositivos. De esta manera, señalamos la descontextualización y destemporalización que implica el *sampleo*, la temporalización in - direccionada y sin devenir que implica el *loopeo*, y la reasignación de un devenir temporal y un sentido que implica el procesamiento de sonido.

A partir de la interrogante ¿Por qué la temporalidad es asignada a la transformación sonora, deviniendo el material motivico - melódico, armónico o rítmico en un soporte para su manipulación? pudimos identificar una serie de herramientas y procedimientos implicados en la composición de música electrónica, así como también introducir términos, ideas y características fundamentales para la comprensión del género. Son muchos los interrogantes y las problemáticas que quedan por abordar en relación a un género tan vasto y de tanta vigencia. Será una labor de trabajos futuros articular y profundizar ideas que aquí aparecen sólo de manera incipiente.

## REFERENCIAS

- Deodato, B. (2019). Ardente. Facas. Innervisions. <https://soundcloud.com/trikkksound/ardente>.
- Gilbert, J. y Person, E. (2003). *Cultura y políticas de la música dance*. Paidós Ibérica.
- Lahiteau, L. (2021). *Los desafinados también tienen corazón. Una historia del Auto - Tune*. Firpo casa editora.
- Laus, P. (2015). The Moment. En *The Moment*. Steyoyoke. <https://soundcloud.com/steyoyoke/habischman-the-moment-blancah-remix>
- Lenarduzzi, V. (2012). *Placeres en movimiento: cuerpo, música y baile en la escena electrónica*. Paidós.
- Reynolds, S. (2010). *Después del rock: psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Caja Negra.
- Reynolds, S. (2014). *Energy Flash: un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*. Contra.
- Romboy, M. (2018). Infrared. En *Secret Weapons*. Innervisions. <https://www.youtube.com/watch?v=QUJyto8R63s>
- Strinati, J. (2019). Slant. En *Slant*. Steyoyoke. <https://soundcloud.com/steyoyoke/strinner-slant-original-mix>

# ¿ROCK AND ROLL O ROCK AND BALLS?

## ¿ROCK AND ROLL OR ROCK AND BALLS?

Cecilia Segura / [ceciliags\\_88@hotmail.com](mailto:ceciliags_88@hotmail.com)  
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

Recibido: 10/09/2021  
Aceptado: 02/03/2022

### RESUMEN

En este artículo se intentará abordar la problemática que implica la posición hegemónica del varón-heterocis -en tanto categoría social- como referente dentro del circuito musical del rock, desde los inicios de este movimiento cultural. ¿Podríamos hablar de un escenario invisible? ¿O más bien de un circuito que excluye identidades no hegemónicas en el ambiente musical? ¿Cómo se construyen los contornos que delimitan el espacio de aparición pública de las mujeres y personas de la comunidad LGTBQ+? ¿Por qué a ciertas identidades les resulta más difícil consolidarse profesionalmente en los diferentes rubros del rock?

### PALABRAS CLAVE

rock; género; mujeres; identidades disidentes

### ABSTRACT

This article will attempt to address the problems involved in the hegemonic position of the heterocis-male -as a social category- as a reference within the rock music circuit, since the beginning of this cultural movement. Could we talk about an invisible stage? Or rather from a circuit that excludes non-hegemonic identities in the musical environment? How are the contours that delimit the space of public appearance of women and people of the LGTBQ+ community constructed? Why do certain identities find it more difficult to establish themselves professionally in the different areas of rock?

### KEYWORDS

rock; gender; women; dissenting identities



«NO HAY SUFICIENTES MUJERES CON TALENTO. SI YO TUVIERA QUE PONER EL 30% TAL VEZ NO LO PODRÍA LLENAR CON ARTISTAS TALENTOSAS Y TENDRÍA QUE LLENARLO POR CUMPLIR ESE CUPO; ESAS ARTISTAS NO ESTARÍAN A LA ALTURA DEL FESTIVAL Y TENDRÍA QUE DEJAR AFUERA A OTRO TIPO DE TALENTOS.»  
(PALAZZO EN AIELLO, 2019)

Este artículo partirá de la creencia de que ninguna producción artística puede ser concebida como algo neutral o de manera descontextualizada sino que, por el contrario, debe considerarse como un constructo que va a estar directamente asociado a las concepciones legitimadas y no legitimadas de un momento histórico particular, como un espacio cultural en tensión que habilita ciertos modos de representación social –invisibilizando o velando otros–, los cuales se inscriben tanto en el orden simbólico como material, y el rock no queda exento de esto. En palabras de Nelly Schnaith:

El objeto de la percepción nunca es un objeto abstracto sino un objeto culturalmente coordinado, por lo tanto, se percibe dentro de un campo de significaciones (fondo, diría la Gestalt) en el cual se destaca como figura. No se trata de un proceso especular: el objeto se percibe no porque está presente sino porque es seleccionado dentro de un vasto horizonte y según determinadas relaciones (Schnaith, 1987, p. 2).

Si pensamos en la historia visible de este género –sobre todo internacional– fácilmente podemos pensar en figuras como Elvis Presley, Jimi Hendrix, Bill Halley o bandas como Led Zeppelin, Pink Floyd, The Rollins Stone o The Beatles. Si nos acercamos a nuestro país seguramente nos vengan a la mente Charly García, Spinetta, Fito Paez, Los Redondos, incluso Papo. Pero cabe preguntarse, ¿dónde están las mujeres e identidades no hegemónicas dentro de la historia del rock, desde sus inicios hasta la actualidad?

Para comenzar a pensar en *la otra* historia del rock, que se dio de manera paralela y en simultáneo con la historia oficial de este movimiento cultural los conceptos *significados musicales intrínsecos* y *significado evocado* desarrollados por Lucy Green (1997) resultan particularmente interesantes dado que el primero hace referencia a la relación que se establece entre los materiales sonoros dentro del discurso musical; y el segundo concepto, en cambio, hace alusión a la música como artefacto cultural dentro de un contexto social e histórico. En esta línea Paola Tabet se pregunta, ¿quiénes son los que acceden a las herramientas y a los medios de producción musicales? ¿La marcada presencia de varones-cis sobre y detrás de los escenarios es una continuación de la división sexual patriarcal y capitalista de la sociedad? (Tabet, 2005).

¿Rock and roll o rock and balls? | Cecilia Segura

Ya lo dice Tabet cuando habla de «las limitaciones naturales impuestas a las mujeres» (Tabet, 2005 p. 59) que se han dado sistemáticamente a lo largo de la historia. Bajo el manto de una supuesta reciprocidad de actividades que se consideran masculinas o femeninas se construye, naturaliza y ahistoriza la división sexual del trabajo que por lo tanto «no es neutra, sino que orientada y asimétrica» (Tabet, 2005, p. 63). Lo cual no solo genera un acceso desigual a los medios de producción de la música, sino que también condiciona un acceso desigual a lo producido en relación a bienes materiales concretos. Esto se ve reflejado en el caso de la artista pionera del rock Memphis Minnie quien fue estafada por la discográfica que la representaba, negándole el pago correspondiente por derecho de autor, dándole solo una retribución mínima por canción; o el caso de Janis Martin pionera de rockabilly, a la cual la discográfica con la que había firmado le canceló el contrato al enterarse que estaba embarazada (Recanati, 2020).

La reproducción de las relaciones sociales también se dio y se da sobre los escenarios y con esto se define quién tiene -o no- la capacidad para hacer uso de las diferentes tecnologías disponibles e intervenir en los diferentes espacios de circulación cultural. Y, como es de esperarse, la habilitación para hacer uso de los diferentes instrumentos socioculturales está definida por la clase social hegemónica.

Podemos nombrar a artistas que por tener la particularidad de ser mujeres blancas o afrodescendientes, lesbianas o transgénero fueron personas veladas en la construcción de la historia del rock, cuando estas influyeron notablemente en los inicios y en la consolidación del mismo. Por mencionar algunos ejemplos: Rosetta Tharpe, Cordell Jackson, Memphis Minni, Aretha Franklin, Carole King, Odetta Holmes, Grace Slick, Jayne County, entre muchas, muchas más (Recanati, 2020). En territorio latinoamericano podemos nombrar también a Gloria Ríos, Jolly Land, Cecilia Pantoja, Baby Batiz, Rita Lee, Patricia Sosa, Celeste Carballo, Andrea Echeverri, Fabiana Cantilo; y no podemos dejar de mencionar a las músicas de *Las viudas e hijas del rock and roll*: Mavi Díaz, María Gabriela Epumer, Claudia Sinesi y Claudia Ruffinatti.

Muchos de los temas compuestos por las artistas anteriormente mencionadas fueron reversionados por músicos *legitimados* del rock, desde Alex Chilton, Bob Dylan hasta bandas como The Beatles, Ramones o Led Zeppelin (1971), siendo estos últimos quienes hicieron una nueva versión del icónico tema *When the levee breaks* de Memphis Minnie (1929), grabado inicialmente en 1929; o el tema *¡Oh Baby! (We Got A Good Thing Goin')*, compuesto por Bárbara Lynn (1964) y reversionado por los Rolling Stones (1965). En general, en las

versiones de estos temas hechas por músicos o bandas reconocidas, no se mencionaban ni les deban el crédito correspondiente a las artistas creadoras. Otros casos incluso, implicaban la censura de ciertas canciones de protesta en la radio, mientras que las reversiones se difundían sin problema, como es el caso del tema *Universal Soldier* de Buffy Sainte-Marie, reversionado por Donovan (Recanati, 2020).

Entonces, ¿por qué se reconocen los temas por las reversiones hechas por músicos varones-cis y no por las compositoras originales?

Para comenzar a dar respuesta a esta pregunta, es necesario volver al epígrafe que da inicio a este artículo, que resalta la concepción innatista que gira alrededor de la idea del talento, la cual está basada en la creencia implícita de que se *nace* artista. Este imaginario del artista genio tiene su origen en la Modernidad, con el pensamiento de que las producciones estéticas son atemporales y producto de la inspiración divina del artista (Jiménez, 1986).

En esta representación, la práctica musical no es una construcción, sino que es algo que producen aquellas personas que tienen una capacidad *natural* para hacerlo y, como se mencionó anteriormente, no es casualidad que los capacitados o los más talentosos sean quienes pertenecen a la clase social de los hombres (Guillaumin, 2005). Ahora bien, si mencionamos a esta clase social, es necesario hacer alusión a su antónimo, *la clase social de las mujeres*. Desde una perspectiva del feminismo materialista, considerar esa diferenciación a través de clases, subraya el carácter social de las categorías sexo-genéricas varón-mujer, despojándolas así de supuestos reduccionistas:

Afines de caracterizar de modo general al feminismo materialista en su vertiente francófona, es preciso incluir una premisa fundamental: las diferencias entre varones y mujeres son constructos sociales, es decir, no se desprenden de ninguna causalidad biológica. Esto equivale a decir que "el sexo es social", lo cual recusa radical y tempranamente los supuestos del sistema sexo/género (Bolla, 2018, p. 9).

Esta idea esencialista del *talento* colaboró en la formación de identidades hegemónicas dentro de la experiencia musical, por sólo hacer mención de esta disciplina artística. Cabe preguntarse entonces, ¿cómo los cuerpos visibles, presentes en la escena musical del rock, contribuyen a configurar imaginarios sociales del ser-varón y ser-mujer dentro de la producción en este ámbito musical?

Sobre este tema habla Viñuela Suárez (2003) cuando cree que The Beatles marcaron un antes y un después en la configuración de las

bandas de rock. Ya no se trataba más de una sola persona como referente musical, sino que se dio forma a lo que prontamente se iba a conformar como:

[...] un conjunto reducido y autosuficiente que integra a cantantes, instrumentistas y compositores. A partir de entonces este esquema ha sido reproducido en ininidad de ocasiones en diversos países y se ha convertido en una institución con una presencia constante en la música popular. Pero al observar este fenómeno desde el punto de vista de género se pone de manifiesto su carácter eminentemente masculino. En la mayor parte de los grupos todos sus componentes son hombres y, en el caso de que haya alguna mujer, suele situarse en el tradicional rol femenino de cantante (Viñuela Suárez, 2003, p. 14).

Desde un punto de vista androcéntrico no resulta extraño que los escenarios del rock -y diferentes espacios de producción musical- pensados como espacios públicos, estén habitados y transitados por varones-cis; mientras que las mujeres e identidades disidentes quedan relegadas al ámbito privado del hogar o lo *under*.

¿Quiénes tienen el privilegio de ser enunciados? ¿De ser reconocidos en la historia? Ya sea desde la construcción epistémica o la elaboración de los márgenes inteligibles, los cánones culturales van a reflejar que identidades se ajustan dentro de las categorías indentitarias en la genealogía hegemónica (Femenías & Bolla, 2019).

La relación entre cuerpo visible/invisible y la escena es crucial para entender la construcción de estereotipos que circulan y sedimentan formas de participación en esta experiencia artística. Porque el rock va más allá de lo que anteriormente se nombró como *significados musicales intrínsecos*; es necesario pensarlo como un espacio de construcción simbólica en donde también se ponen en juego lo corporal y lo actitudinal enmarcados en una estética particular. Estos elementos configuran una imagen y un ideal dentro de este género musical que, sin ser una mera casualidad, marca una identidad rockera, la que es definida a través de la performance de la masculinidad heteronormativa. Y si bien es necesario aclarar que «la masculinidad no es una y única, sino que está asimismo estructurada en una jerarquía “interna” de poder» (Carballo, 2017, p.18), también resulta importante remarcar puntos de encuentro y continuidad que se configuran en la escena y estética del rock, otorgándole una identidad particular. Por ejemplo, la performance de masculinidad que representaba Elvis Presley, no es la misma que la de The Beatles, The Rolling Stone o incluso Queen; o la de Sui Géneris, La Renga o Divididos, como ejemplos de bandas de nuestro país. Entonces, ¿por qué afirmamos que los escenarios del rock están

¿Rock and roll o rock and balls? | Cecilia Segura

transitados y legitimados a través de la masculinidad hegemónica? ¿En qué actos performativos se configura esa masculinidad? Lo primero que se puede nombrar, y que a simple vista resulta evidente es el sesgo de género, ya que el escenario del rock hegemónico está casi exclusivamente transitado por varones-cis y, si eventualmente en algún momento del espectáculo comparten la escena con una mujer, ésta tiene el rol de coreuta, como por ejemplo en el recital de Pink Floyd en 1989 en Venecia, por nombrar solo un caso.

Si profundizamos un poco más, también podremos ver que la identidad rockera está construida a través de la imagen del *ídolo* que funcionaría como el análogo del *héroe*, quien se demuestra fuerte, valiente, viril y, en el ámbito musical, como virtuoso del canto o el instrumento que toque. Viñuela Suárez (2003) señala que la figura del rockero puede oscilar entre la masculinidad agresiva representada por lo que ella denomina *coc rock*, siendo fuente de identificación con el público masculino; o una masculinidad con una identidad más ingenua o *teenybop*, con quien se identificaría el público femenino.

Los actos performativos mencionados anteriormente, generan una identidad particular, que es repetida y sostenida en el tiempo, reforzando además la estilización del cuerpo, o en palabras de Judith Butler:

[...] la existencia y la realidad de las dimensiones materiales o naturales del cuerpo no son negadas sino replanteadas de tal suerte que queda establecida la distinción entre estas dimensiones y el proceso por el cual el cuerpo termina portando significados culturales (Butler, 1998, p. 298).

Pensar los procesos performativos como configuraciones que son parte de la mística del rock pone en evidencia la importancia de la corporeidad, la que filtra ciertos cuerpos y deja pasar otros. Pero, ahora bien, cabe preguntarse, ¿esa performatividad de la masculinidad sólo se construye alrededor del varón-cis o también sobre las mujeres y disidencias que logran infiltrarse en este ambiente, respondiendo a esta construcción patriarcal del escenario rockero? ¿Se podría pensar en un escenario del rock no-binario o queer? ¿O este género musical sólo puede ser en la medida que es y reproduce el *cis-tema*?

Y si bien es necesario mencionar que ciertos rasgos musicales del rock han ido mutando desde sus inicios hasta el día de hoy; tales como la instrumentación, sonoridades particulares de bandas o artistas, la estética, la aparición de subgéneros, entre otras; no se puede negar que hay cuestiones constitutivas que se han mantenido a lo largo del tiempo, en palabras de Viñuela Suárez:

Frith y McRobbie afirman que, aunque se presente como una forma de rebeldía contra el sistema de valores establecido, el rock no deja de ser una práctica cultural e ideológica que participa de los valores del patriarcado. En consecuencia, contribuye a la difusión y afianzamiento de los estereotipos de género tradicionales (2003, p. 18).

En relación a esto es importante pensar la cuestión de *lo masculino* más allá de una noción puramente anatómica, sino más bien como una construcción cultural, que se manifiesta simbólicamente y se asienta en estructuras materiales concretas (Branz, 2017).

En contrapartida también han surgido movimientos de mujeres e identidades disidentes que paulatinamente han comenzado a transformar los escenarios del rock. En Argentina, las luchas y denuncias realizadas mediante la campaña *Más músicas en Vivo* –integrado por más de 700 personas– lograron que el proyecto de la ley de cupo femenino en eventos musicales se sancionara a fines del 2019 (Ley 27.539, 2019).

En este punto de lo desarrollado hasta el momento, es cuando más visible está la relación entre los procesos históricos con los procesos culturales. No sirve de nada hacer un análisis estrictamente musical del rock si lo vamos a escindir de su contexto de producción. Reflexionar sobre este movimiento musical sin hacer un análisis interseccional que invite a crear *otra versión* de la historia, nos deja con una vista parcial y limitada de esta experiencia estética. Conceptos como raza, clase social, sexage, anatomía política, orden heterosexual, entre otros, permiten ampliar las categorías de análisis otorgando nociones que trazan historicidad dentro de las temporalidades del capitalismo patriarcal que influyen directamente en las producciones artísticas. Por esta razón tal vez sea necesario correrse del rock como género musical y abordarlo, en cambio, como movimiento cultural, el cual fundó una nueva manera de transitar el espacio musical.

Resulta importante tener en cuenta que no solo la participación de las mujeres se vela en la historia oficial del rock, sino que las diferentes identidades disidentes que integran la comunidad LGTBIQ+ también se ven afectadas. Por eso es necesario salir del binarismo dimórfico varón/mujer para poder hacer una lectura interdisciplinar que apele a las diferentes aristas dentro de la historia de la música. Esto nos permitiría desarticular prácticas hegemónicas que dan continuidad a la división sexual del trabajo en diferentes ámbitos socioculturales inscribiendo identidades en los cuerpos, tal como pasa dentro de la producción musical en el rock.

¿Rock and roll o rock and balls? | Cecilia Segura



Volvemos siempre a la creencia de que el arte tiene un componente subversivo que no se puede desconocer. De ahí que sea preciso pensar que las estructuras que atraviesan y condicionan –pero no determinan– las producciones culturales se pueden modificar, puesto que es en este lugar donde radica la potencialidad (re)creadora del arte.

## REFERENCIAS

- Aiello, J. (12 de febrero de 2019). José Palazzo sobre el cupo femenino en el Cosquín Rock: «No hay suficientes mujeres con talento». *Indiehoy*. <https://indiehoy.com/noticias/jose-palazzo-cupo-femenino-cosquin-rock-no-suficientes-mujeres-talento/>
- Branz, J. B. (2017). Masculinidades y Ciencias Sociales: una relación (todavía) distante. *Descentrada. Revista interdisciplinaria de feminismos y género*, 1, (1), e006. [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.7719/pr.7719.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7719/pr.7719.pdf)
- Bolla, L. (2018). Cartografías feministas materialistas: relecturas heterodoxas del marxismo. *Nómadas*, (48), 117-134. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.8977/pr.8977.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8977/pr.8977.pdf)
- Butler, J. (1998). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay on Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40, (4), 519-531.
- Carballo, J. (2017). *Masculinidades y feminismos*. Virus Editorial. <https://www.viruseditorial.net/paginas/pdf.php?pdf=masculinidades-y-feminismo.pdf>
- Femenías, M. L., y Bolla, L. (2019). Narrativas invisibles: Lecturas situadas del feminismo materialista francés. *La Aljaba*, 23, 91-105. <https://doi.org/10.19137/aljaba-2019-230105>
- Guillaumin, C. (2005). Práctica de poder e idea de Naturaleza. En O. Curiel y J. Falquet (Comps.). *El patriarcado al desnudo. Tres feministas materialistas*. Brecha Lésbica.
- Green, L. (1997). *Música, género y educación*. Editorial Morata.
- Jiménez, J. (1986). Imágenes del hombre. En *La experiencia artística como proceso*. Ed. Tecnos.
- Ley 27.539 de 2019. *Cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales*. 20 de diciembre de 2019. D. O. No. 99096/19.
- Led Zeppelin. (1971). *When the levee breaks* [Canción]. En Atlantic.
- Lynn, B. (1964) *¡Oh Baby! (We Got A Good Thing Goin'* [Canción]. En Jamie Record.
- Memphis, Minnie. (1929). *When the levee breaks* [Canción]. En Columbia.
- Recanati, B. (2020). *Mostras del rock*. Ediciones Futurock.
- Rolling Stones.(1965) *¡Oh Baby! (We Got A Good Thing Goin'* [Canción]. En London Records.
- Schnait, N. (1987). Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual. *TipoGráfica*, (4). 26-29.

Tabet, P (2005). Las manos, los instrumentos y las armas. En O. Curiel y J. Falquet (comps.). *El patriarcado al desnudo. Tres feministas materialistas*. Buenos Aires: Brecha Lésbica.

Viñuela Suárez, L. (2003). La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers feministes*, (7). 11-31. <https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102462>

# TRAP, EL LATIDO ES DIGITAL

## TRAP, THE BEAT IS DIGITAL

Santiago Giménez | [correosantigimenez@gmail.com](mailto:correosantigimenez@gmail.com)  
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

Recibido: 30/09/2022  
Aceptado: 11/03/2022

### RESUMEN

El siguiente artículo pretende arrojar algunas consideraciones sobre diversas características que integran la composición rítmica de lo que se conoce como *trap*, enmarcado en la denominada *música urbana*. Serán puestos a consideración sus antecedentes musicales y los patrones desde donde el *trap* se desarrolla hasta forjar su autonomía, su propio *latido*. También el contexto de producción, ligado indivisiblemente a la tecnología, así como sus posibilidades y experimentaciones, factores clave para acercarse a comprender este ritmo, una de las novedades musicales de este último tiempo.

### PALABRAS CLAVE

Trap; ritmo; tecnología

### ABSTRACT

The following article aims to shed some light on the various aspects that make the rhythmic composition of *trap* music, framed in what is currently called *urban music*. It will consider its musical precedents and the patterns from where *trap* develops to forge its autonomy, and its own *beat*. It will also consider its production context, indivisibly linked to technology and its possibilities and experimentations, key factors to understanding this rhythm, one of the musical novelties of recent times.

### KEYWORDS

Trap; Rhythm; Technology



El trap es uno de los sucesos musicales que más novedades ha producido en los últimos años en la Argentina. Nos proponemos analizar sus características rítmicas en tanto aparecen como uno de los rasgos que con más determinación construyen su identidad.

Enmarcado en el movimiento de la llamada música urbana, consideramos que el volumen de las producciones de trap realizadas en los últimos años, y las particularidades que ofrecen, son meritorias de ser pensadas con una autonomía considerable. Es decir, comprendiendo la muy difundida calificación de este estilo como un subgénero del rap, entendemos que limitar el análisis a la descripción de sus raíces sonoras y contextuales —y hasta estéticas en muchos casos— podría alejarnos de una profundización más enriquecedora.

Si bien los casos a analizar fueron seleccionados en base a un recorte geográfico y temporal —producciones realizadas en Argentina entre 2017 y 2020—, el contexto histórico de los orígenes del trap nos llevará a los Estados Unidos, más precisamente a la parte sur de dicho país. Allí, a mediados de los años noventa y en medio de un gran crecimiento del hip-hop, algunos *Disc jockey* dedicados a ese género comenzaron a experimentar con un sonido novedoso que implicaba bajar considerablemente el *Beats per minutes* —tempo— de las cintas que reproducían (Wheeler, 2016). Este detalle técnico, aquí narrado quizás superficialmente, terminó siendo el puntapié inicial de lo que consideramos un nuevo ritmo propio de esta era digital, un ritmo que se fue construyendo con los años, moldeándose al compás de los avances tecnológicos y expandiendo sus fronteras geográficas y sonoras de forma «viral». La masividad que ha logrado a escala mundial en los últimos diez años es innegable, pero lo que aquí nos proponemos indagar no es eso sino, como ya se ha mencionado, aquellas cuestiones rítmicas que lo caracterizan y lo hacen reconocible incluso en diálogos, entremezclado, con otras músicas populares, ya que la independencia rítmica —es decir, fuera del encasillamiento en un género— trae consigo una versatilidad que abre cada vez más ventanas o, dicho acorde a estos tiempos nuevos hipervínculos.

## QUE EL BOSQUE NO IMPIDA VER EL ÁRBOL

Dentro de la actualmente denominada música urbana,<sup>1</sup> podríamos reconocer al menos tres ritmos principales entre los más frecuentados

<sup>1</sup> La aclaración sobre la «actualmente llamada música urbana» se debe a que esta categorización no siempre ha considerado a los mismos estilos musicales. La aparición del término *urban* en la década de los ochenta en EE.UU. se refería a músicas «bailables» de discotecas, producciones abarcadas fuertemente por procedimientos digitales. Esto incluía músicas pop, *R&B*, *soul*, *hip-hop*, entre otras. Ya en el siglo XXI, la industria musical ha categorizado como música urbana principalmente al rap, trap y reggaetón.

por lxs artistas que se dedican a este tipo de música en Argentina: rap, trap y reggaetón. Sin embargo, a la hora de notar sus diferencias, es común encontrar a quienes pueden distinguir o reconocer sencillamente un reggaetón, pero no tanto descifrar claramente las particularidades del resto de los ritmos. Esto podría explicarse por diferentes motivos, como lo reciente que todavía resulta la irrupción del trap como una música nueva, o el hecho de que éste sea una escisión del rap y por eso sea inconscientemente considerado como tal, entre otros argumentos posibles. Pero lo que acá vamos a intentar no es eso, sino descifrar los aspectos rítmicos del trap, aquellos que le han permitido tomar vuelo propio y cobrar relevancia en la banda sonora del aún joven siglo XXI.

Entonces, para comenzar, podemos pensar al ritmo de trap como un rap con la mitad de los *snare*s, es decir la mitad de los golpes de tambor. El origen de este ritmo, como ya hemos advertido, es fruto de experimentaciones técnicas con la modificación del tempo producidas desde las bandejas y consolas de los *Disc jockey* y productores de música hip-hop. Para graficar esto que se menciona, a continuación podemos observar un cuadro de referencia sobre el ritmo de rap [Figura 1] y otro sobre el ritmo de trap [Figura 2].



Figura 1. Santiago Giménez. Ritmo de Rap (2020).

Como se ve, la diferencia más notoria se da en la función del tambor, que pasa de tener en el rap una presencia de al menos dos golpes por compás —en los tiempos 2 y 4 de cada uno—, a golpear sólo sobre el tiempo 3, más allá de que luego veremos alguna variación sobre esta conducta en los siguientes ejemplos. La sensación en el ritmo de trap es entonces la de un hip-hop más lento, con más espacio entre los golpes de bombo —*kick*— y los mencionados *snare*s. Pero este es solo un comienzo, ya que ese juego generó un camino que a medida que se fue recorriendo abrió nuevos mundos, y lo sigue haciendo, estimulado a su vez por los avances tecnológicos y la posibilidad de experimentar con novedosos materiales y reformular los preexistentes.



Figura 2. Santiago Giménez. Ritmo de Trap (2020).

Esa apertura espacial a la que nos referimos ha sido tierra fértil para producir algunas de las características que distinguen los aspectos rítmicos del trap, para otorgarle su identidad. Por un lado, si bien no vamos a ahondar en estas cuestiones, vale hacer mención sobre el juego rítmico-vocal, que en un principio consistía no sólo en adaptar los fraseos al nuevo tempo, sino también en rapear con la velocidad del *Beats per minutes* original. Así, se generaba un contraste que, con el paso de los años, se ha transformado en un recurso vocal característico de la música urbana, lo que en el ámbito se denomina como «doble tiempo». Dicho de otro modo, consiste en duplicar la densidad cronométrica con la que se canta en una parte respecto de la anterior, sin modificar —al menos sustancialmente— la base. A decir verdad, mencionamos que esta característica es propia de la música urbana en general, pero es en el trap donde más se logra distinguir y quizás hasta donde más se luzca, seguramente por la ya mencionada cuestión espacial que ofrece condiciones texturales más ventajosas para que este recurso se destaque.

Por otro lado, y donde más vamos a concentrar la atención del trabajo, se presenta otro de los rasgos característicos del ritmo de trap, uno de los que sin dudas le da una fuerte identidad. Estamos hablando del juego de subdivisiones que suelen experimentar los movimientos del *hi-hat*. Si nos detenemos en ese sonido, se puede notar que, a diferencia del rap, donde predominan «latiendo» en corcheas, en el trap esa función adquiere la característica de utilizar no sólo gran cantidad de corcheas y semicorcheas, sino que se destaca el uso reiterativo de la figura de fusas —y también semifusas— ejecutadas de forma iterada, es decir, en una «repetición muy rápida de un ataque breve, al extremo de producir una percepción sintética de continuidad» (Belinche & Larregle, 2006, p. 78). Algo de esto se puede ver en la Figura 2 sobre ritmo de trap, graficado anteriormente, aunque dicho cuadro corresponde a un marco «genérico» del ritmo. Para profundizar sobre esta cuestión, ahondemos en análisis de casos reales o, mejor dicho, editados por diferentes exponentes argentinos de trap o de música urbana en general. Vale aclarar que las siguientes transcripciones son recortes o síntesis de los

comportamientos rítmicos que sugieren las percusiones principales en las canciones seleccionadas, concibiendo la idea dual de ritmo como flujo y ritmo como dique o límite (Advis, 1965, p. 79). Es decir, se trata de captar la esencia de cada función, a sabiendas de que es en el fluir, con sus variaciones y silencios, donde se termina de configurar lo indecible.

C90

Jhon C

Figura 3. Jhon C. “C90” (2019)

Marzo acá

Louta

Figura 4. Louta. “Marzo acá” (2020)

H.I.E.L.O.

Duki, Obie Wanshot

Figura 5. Duki, Obie Wanshot. “H.I.E.L.O.” (2020)

A partir de las transcripciones,<sup>2</sup> pueden señalarse algunos comportamientos repetitivos. Por un lado, como también dijimos más arriba, los *snare*s — líneas del medio— suelen golpear en el tercer tiempo de cada compás, más allá de que puede haber otros golpes rellenando. Ese es un elemento que podemos considerar de vital importancia en la construcción de este ritmo, ya que la acentuación en esos tiempos del compás establece un factor sustancial respecto a la identidad del trap. También son vitales

<sup>2</sup> Vale aclarar que en las transcripciones se mencionan estos tres instrumentos (platillo hi-hat, redoblante y bombo) pero lo que en realidad se escucha son instrumentos virtuales (MIDI o samples) con una sonoridad muy particular. Las nomenclaturas elegidas corresponden a las funciones que desempeñan en la construcción del ritmo.

los bombos golpeando en el primer tiempo de los compases 1 y 3, pero si consideramos además el efecto de sonido prolongado del tumbado que nos ofrecen las ligaduras, podemos hablar de una presencia casi absoluta de los *kicks* en los inicios de cada compás. Por último, y sin restar importancia a las otras funciones, lo que sin lugar a dudas es una característica muy particular de este ritmo son los golpes metralleta de *hi-hat* que describimos anteriormente. Cuando al latido de corcheas y semicorcheas se le agrega ese sonido iterado de fusas, deliberadamente robótico, estamos en presencia del más extraordinario de los leit motifs de este ritmo, el que pareciera terminar de poner el sello digital, una pequeña metáfora de que «el futuro ya llegó», parafraseando aquella clásica canción de Patricio Rey (Beilinson y Solari, 1987).

¿Por qué afirmamos esto? Estamos hablando de un tipo de ejecución que técnicamente es, bastante compleja, y aquí cabe mencionar algo trascendental. Esta clase de producciones se realizan mayormente con instrumentos digitales, y en lo que respecta a baterías y percusiones, lo que abunda son las programaciones. La sonoridad lograda, y en especial las particularidades que menciono, son resultado directo de las posibilidades que ofrece la tecnología, ya sean las cajas de ritmos que se utilizaban sobre todo en los primeros años de estas experimentaciones —en la década de los noventa y primeros años de la siguiente—, como de los programas de producción e instrumentos virtuales que se usan en estos tiempos de forma masiva, producto del achicamiento de la brecha digital. Hoy en día, a diferencia de lo vivido hasta no hace muchos años, casi cualquier persona menor de 23 años que haga música tiene acceso y conocimientos sobre programas de producción musical, siendo el software *Ableton Live* el más difundido. A decir de Théberge, «en la actualidad no se puede concebir la música popular sin pensar en la tecnología, ya que ésta no sólo nos permite experimentarla de una manera diferente sino, también, que se ha convertido en un modo de producción y composición dentro de la misma» (2006, p.25). La revolución tecnológica tiene, por supuesto, muchas aristas, y el trap pareciera ser una de ellas.

## ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

A partir de lo heredado, siendo un desprendimiento del hip-hop, pero considerado a veces como un subgénero del mismo, advierto que el trap ha obtenido la fuerza necesaria para trascender, cobrar autonomía y hacer con sus rasgos específicos un lenguaje propio. Hijo también de la tecnología, hizo de la misma un modo de producción y composición. Con instrumentos virtuales cuantizados perfectamente, llevados más allá de ciertos límites explorados hasta entonces, ha logrado



un sonido característico de este tiempo. Lo que quizás en otra época podía ser considerado un defecto —me refiero a la notoriedad de la computarización en la ejecución, a la sensación robótica del sonido— es en esta música algo virtuoso, configurando identidades y estéticas particulares.

Consolidado ya en su territorio, en la actualidad se puede observar cómo los elementos rítmicos del trap —como así también otros elementos sonoros— se fusionan, dialogan y amplían los horizontes explorables de la música popular en general. Desde allí, como ha ocurrido con otras corrientes (como el jazz y el rock), y como es natural que suceda en el territorio amplio de lo que llamamos música popular, se pueden escuchar —y dejaré apuntados algunos casos como referencias— propuestas que combinan al trap con otros ritmos: pop, soul, bolero, tango, rock, punk, donde las iniciativas pueden provenir tanto de productorxs del universo de la llamada música urbana como de quienes se dedican a otro tipo de propuestas musicales. El trap, forjada su identidad rítmica, no parece conformarse con ser sólo una moda pasajera.

## REFERENCIAS

- Advis, L. (1965). Implicaciones objetivas y subjetivas del concepto del «Ritmo». *Revista Musical Chilena*, 19(92), 79–89. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/769/662>
- Beilinson, E. y Solari, C. (1987). Todo un palo [Canción]. En *Un baión para el ojo idiota*, Del Cielito.
- Belinche, D. & Larregle, M. (2006). Apuntes sobre Apreciación Musical. Edulp.
- Duki y Obie Wanshot (2020). *H.I.E.L.O.* [Canción]. [https://www.youtube.com/watch?v=3y-BLBIBk\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=3y-BLBIBk_8)
- Jhon C. (2019). *C90* [Canción]. [https://www.youtube.com/watch?v=LN44I\\_V1aEY](https://www.youtube.com/watch?v=LN44I_V1aEY)
- Louta (2020). *Marzo acá* [Canción]. <https://www.youtube.com/watch?v=2jCb01MKs9M>
- Théberge, P. (2006). *La otra historia del rock*. Robinbook.
- Wheeler, D. (Director) (2016). *Hip-Hop Evolution* [Serie Documental]. Netflix Studios.

# ROCK & POP, POÉTICAS SONORAS DE LA MASIVIDAD

## ROCK & POP, SOUND POETICS OF MASSIVENESS

Julio Schinca / [julioschinca@gmail.com](mailto:julioschinca@gmail.com)

María Verónica Benassi / [mariaverobenassi@gmail.com](mailto:mariaverobenassi@gmail.com)

Gastón Paganini / [gastonandresp@hotmail.com](mailto:gastonandresp@hotmail.com)

Juan Ignacio Ricard / [juaniriard@gmail.com](mailto:juaniriard@gmail.com)

Cecilia Segura / [ceciliags\\_88@hotmail.com](mailto:ceciliags_88@hotmail.com)

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

Recibido: 16/09/2021

Aceptado: 02/03/2022

### RESUMEN

El Rock & Pop son géneros constitutivos de la música popular urbana contemporánea. Sus inicios, durante la segunda mitad del siglo XX, son inseparables de una industria cultural que, para ese entonces, ya estaba muy desarrollada. Por ello, sus producciones con un alcance masivo y global, propiciaron una poética particular. Su potencia fascinó a la juventud instaurando ritos identitarios, tipos de consumo, ídolos icónicos portadores de diversión, de rebeldía, de ruptura con el mandato adulto instituido. Este escrito sintetiza desde la música y su análisis algo de todo eso. Es el resultado de una investigación -en proceso- realizada en pandemia, en el marco de los Proyectos PIBA, que auspicia la Facultad de Artes, de la Universidad Nacional de La Plata y a quienes estamos plenamente agradecidos.

### PALABRAS CLAVE

Rock; pop; masividad; poética; análisis musical

### ABSTRACT

The Rock & Pop are genres constitutive of contemporary urban popular music. Its beginnings, during the second half of the 20th century, are inseparable from a cultural industry that, by then, was already highly developed. For this reason, his productions with a massive and global reach, propitiated a particular poetics. Its power fascinated the youth by establishing identity rites, types of consumption, iconic idols bearers of fun, of rebellion, and of breaking with the established adult mandate. This writing synthesizes from the music and its analysis something of all that. It is the result of an investigation -in process- carried out in a pandemic, within the framework of the PIBA Projects, sponsored by the Faculty of Arts, of the National University of La Plata and to whom we are fully grateful.

### KEYWORDS

Rock; pop; massiveness; poetics; musical analysis



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

«LA NOCHE LLEGA Y TAL VEZ MAÑANA  
NO EXISTA EL TIEMPO CON SOMBRAS [...]»

LUIS A. SPINETTA (1975)

Desde el inicio de los movimientos migratorios del campo a la ciudad -que dinamizó la Revolución Industrial-, hasta la atracción que los grandes centros urbanos irradian sobre poblaciones de la periferia en nuestros días, reflejan el impulso que provoca en cientos de miles de personas en busca de una mejora en su calidad de vida. Este proceso hacia lo urbano -que nunca se detuvo y lleva varios cientos de años-; esta acumulación humana en torno a la ciudad, se proyecta indefectiblemente en nuestra cultura, como la experiencia de lo masivo.

Por lo tanto, si la masividad es una condición de la subjetividad contemporánea, cabe preguntarse en relación al arte: ¿atenta contra la potencialidad poética de una obra artística o musical? Acaso lo mucho, lo repetitivo, lo manufacturado con procedimientos industriales, lo distribuido por canales de comunicación hoy globales, ¿son condiciones que erosionan las metáforas de una producción artística? En el mismo sentido y entendiendo que la producción masiva de objetos, denota una intencionalidad de lo comercial<sup>1</sup> (desde el enfoque voraz del capitalismo, propio de nuestra época), pues entonces ¿es el arte capaz de ser comercial sin resignar calidad poética? Y específicamente, el Rock & Pop, géneros populares urbanos, propiamente vernáculos de la *industria cultural* ¿podrían ser portadores de poéticas de la contemporaneidad?

Estas son algunas de las preguntas, a partir de las cuales se desarrolla el proyecto de investigación denominado «Rock & Pop, poética de la masividad. Análisis de casos sobre música popular urbana»<sup>2</sup>.

## DESDE EL COMIENZO

Como todo fenómeno en expansión, fue muy difícil nominar aquello que estaba sucediendo a partir de la década de los cincuenta con la nueva música joven que se expandía por doquier, enloqueciendo a audiencias de todo el mundo. Miguel Grinberg (1970, p.3) escribía por aquellos años intentando definir lo que sucedía: «se trata de una música cosmopolita, un ritmo con la agitación de las grandes ciudades, una cadencia nutrida por el incesante vértigo de las metrópolis y,

1 Según el diccionario «comercio/comercial» significa: negocio que se hace al vender, comprar o intercambiar géneros o productos para obtener beneficios. (Wordreference, s.f)

2 Este proyecto se desarrolló en el marco del Programa BIANUAL PIBA (2019-2020) de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Director Julio Schinca.

en consecuencia, un fermento vital ante costumbres mecanicistas». También Fischerman (2004) nos ofrece un panorama en el que relata las condiciones de producción industrial de la música, los consumos juveniles, sus ritos y las nuevas formas de relacionarse que se iban extendiendo entre las nuevas generaciones:

Los jóvenes bailaban, los tabúes sexuales se liberaban poco a poco, las relaciones entre hombres y mujeres se hacían más francas y directas y, en todo ese intercambio social; tanto la música de baile y entretenimiento como los saberes acerca de ella, resultaron centrales. Los bailes, y en particular los bailes juveniles, no eran algo nuevo, desde ya, ni tampoco el hecho de que los jóvenes tuvieran hábitos culturales distintos de los de los adultos (el jazz y el tango, en las décadas de 1930 y 1940, habían sido consumidos sobre todo por jóvenes). Sin embargo, la importancia que estos ritos juveniles tomaron en la vida social se potenció con una industria en expansión que se alimentó de ellos y, al mismo tiempo, los estimuló con una nueva clase de producción, que les estuvo dedicada. (Fischerman, 2004, p.74)

Y agrega,

Las sociedades urbanas que empezaron a consolidarse a fines de la década de 1950 estuvieron caracterizadas por el lugar progresivamente predominante de la juventud en la formación de hábitos culturales, por nuevas músicas mediadas por la industria y operando como el más fuerte elemento identificador y formador de identidad comunitaria e individual, por la generalización de las posiciones políticas de izquierda en los ámbitos intelectuales y universitarios, por el dominio de las estéticas rupturistas en el arte culto y, cada vez más, por el mutuo interés entre la academia y esas formas del entretenimiento (y también por muchas expresiones de culturas no occidentales) que muchos empezaban a llamar arte popular. En ese contexto nació y creció el rock; en ese marco cultural, parte de ese rock se hizo vanguardista; y en ese paisaje, ese vanguardismo no sólo fue aceptado sino que conquistó niveles de popularidad inéditos. (Fischerman, 2004, pp.75-76)

Estas son algunas de las diferentes variables que dan cuenta de ciertos rasgos de época (muchos aún perduran), en los que se inscribe los comienzos del Rock & Pop.

### MICHAEL JACKSON Y LA INVENCIÓN DEL AUDIOVISUAL *THRILLER*

El 2 de diciembre de 1983, se estrenaba en la novel cadena televisiva MTV el video *Thriller*, de Michael Jackson. Curiosamente, el disco titulado de la misma manera había sido lanzado un año antes y ya se encontraba entre los más vendidos de la historia. Para la indagación de este fenómeno musical llamado *Thriller*, establecimos dos preguntas que orientaron el análisis: ¿cómo está hecha? ¿cómo es su textura?

La canción espacialmente tiene dos configuraciones. Una está conformada por la línea de la voz, la figura, que ocupa un rango de una sexta menor (si-sol#) y el uso de pocas alturas, en un registro medio durante las primeras tres estrofas, mientras que en el estribillo hace un salto ascendente a la octava aguda hasta el do# (tónica de la canción); esta parte tiene un comportamiento sumamente pregnante donde usa un rango más grande que el anterior (una octava), por lo que explota la zona del registro agudo, que tímbricamente es más brillante y con más intensidad sonora que en las estrofas. Es importante señalar que en distintas partes se sobre graban voces (del mismo Jackson -que intervienen generando coros como relleno y ampliación de la densidad de la voz- al modo de *muro de sonido*) sobre todo en el estribillo, otorgándole más realce y fuerza a la canción.

La otra configuración, la del acompañamiento (fondo), está formada por varios elementos que suenan complementariamente, generando una trama compleja donde abundan los detalles, especialmente cuidados en el estudio durante la edición y la mezcla. Esto se refleja claramente en la distribución de los sonidos en estéreo de izquierda-derecha (50%-50%) que permiten escuchar cada uno de los materiales sonoros ocupando un lugar que le es irremplazable. Es decir, nada suena de más ni de menos, logrando un rendimiento pleno y una profundidad espacial en la totalidad de la canción. Por otro lado, el set de percusión incluye además de la batería, congas, sonidos sintéticos como el clap que refuerza el segundo *backbeat*<sup>3</sup> de cada compás, que ejecuta el redoblante; también guitarras que van haciendo ostinatos o líneas melódicas complementarias; los teclados que cubren el espacio armónico -tipo colchón armónico- y el bajo que junto con el bombo de la batería cubren toda la parte grave de manera constante durante toda la canción. Con intervenciones de forma esporádica aparecen los arreglos de vientos (trompeta, saxo, flauta, trombón) casi como pequeños cortes; y en el momento de más tensión se agrega un órgano de tubos y un theremín creando una sección de suspenso según las películas del género.

Las dos configuraciones descritas se relacionan por subordinación; la línea melódica de la voz sale para adelante dejando al resto en el fondo. Sin embargo, podemos señalar una particularidad: todo acontece en un espacio muy lleno, un espacio habitado por muchos sonidos que cubren simultáneamente desde lo más grave (la línea del bajo), hasta lo más agudo (la propia voz de Michael Jackson o la melodía que hace el *theremin*). Los únicos instantes que se vacía dicho espacio, es en

<sup>3</sup> Backbeat: sobre un compás de 4/4 es la acentuación producida por el redoblante de la batería o el clap en el 2 y 4 pulso. Su uso es muy habitual en el Rock & Pop.

los momentos de danza (excepto en el estribillo) o donde avanza la escena cinematográfica. También es importante advertir que la textura no es estática, por el contrario, es sumamente dinámica. Esto hace que alternen zonas muy completas con otras que quedan más vacías, mediante las operaciones de adjunción y sustracción.

Desde el punto de la estética visual, *Thriller* se desarrolla a partir de las tradiciones del género cinematográfico de Terror (a quien hace homenaje), apelando a lo marginal de la otredad: el hombre lobo, los zombis, los muertos deformes amenazantes que vuelven a la vida; todos ellos se reflejan como imágenes de lo informe, de lo negro, de lo sucio, de lo feo y oscuro, a lo que se le teme, por eso las escenas acontecen en la noche, en la calle húmeda y sucia. Esta *pesadilla* está contrastada con la estética de los años dorados del *sueño americano*, la década del cincuenta. Es decir, esta contradicción podríamos pensarla poéticamente como una metáfora que cuestiona profundamente lo dado, incluso el propio lugar segregado de Michael Jackson como artista negro, a quien la MTV (*Music Television*) en el comienzo discriminaba, negándose a emitir sus videoclips por no dedicarse a difundir *música de negros*.

Por último, pensamos que el sujeto de la otredad es el que llamó Hobsbawn (2006) «el hombre común». Este hombre común reflejaría la irrupción contemporánea de lo plebeyo, de lo bárbaro -pensado en clave de *civilización o barbarie*-, de las hordas suburbanas reclamando y peleando por sus derechos, por su lugar en la historia. Más allá de todas las contradicciones que Michael Jackson representa, algo de todo esto se vería reflejado en la poética implícita en sus producciones. Curiosamente, un joven negro, con una imagen infantilizada se convertiría en el *Rey del Pop* en un mundo dominado por la cultura occidental de los *hombres blancos*.

## SIGNOS DE SODA STEREO

El 10 de Noviembre de 1986 (tras varios meses de afrontar una crisis personal de Gustavo Cerati, sumada a la presión por un cierre de contrato con la discográfica CBS) Soda Stereo lanza su tercer disco en estudio: *Signos*. Para este entonces la banda ya contaba en su haber con dos discos a cuestas (*Soda Stereo*, 1984 y *Nada personal*, 1985).

Con el lanzamiento de *Signos*, el trío completado por Héctor Zeta Bosio en bajo y Carlos Alberto Charly Ficcchia en batería, no sólo se convierte en la banda del momento en cuanto a masividad y aceptación por parte de la crítica especializada en Argentina, sino que también conquista la

escena del rock en gran parte de Latinoamérica. No deja de ser un dato importante el hecho de que *Signos* sea el primer álbum de rock de una banda argentina que se edita en formato *Compact Disc* en 1988 junto con *Parte de la religión*, cuarto trabajo solista de Charly García.

Con respecto al tratamiento de las alturas, si bien el tema posee un claro centro en la tonalidad de la menor, hace falta estar familiarizado con el procedimiento llamado *Intercambio modal* para poder analizar y comprender los diferentes acordes y escalas que intervienen a lo largo del mismo.

Este procedimiento consiste básicamente en, dada una determinada tonalidad, poder utilizar tanto alturas como acordes derivados del mismo centro pero con su modalidad (mayor/menor) cambiada. Si por ejemplo, se trata de la tonalidad de do mayor, puedo hacer uso de acordes o alturas que pertenezcan a do eólico (mismo centro, diferente modo). Ahora bien, este mismo concepto puede ser ampliado al resto de las variantes escalísticas que proponen tanto las diferentes escalas menores (armónica y melódica) como así también los llamados modos gregorianos, siempre conservando el mismo centro.

De esta manera, en *Signos*, tema que presenta un claro centro tonal en la menor (en diferentes secciones del mismo), se emplean variantes escalísticas propias de “la menor armónica” con algunos de sus acordes característicos, sumado a modos gregorianos, como la menor eólico, dórico, frigio y armónico.

En consecuencia, en el campo de las alturas nada se manifiesta de forma explícita, clara o completa ante la mirada de quien desea, por lo cual se ve en la obligación de poner en práctica su interpretación para así lograr descifrar los diferentes signos. Por lo tanto, expectativa, ilusión, inquietud, ambigüedad, ocultamiento, desengaño, decodificación, son algunos de los componentes que conforman el intercambio de información presente en una relación amorosa: el juego de seducción.

## MADONNA Y LA ESCENA EN LA MÚSICA

En 1982, iniciaba su carrera con el lanzamiento de su primer disco: *Madonna*. Apoyada por la industria musical y aprovechando las formas tecnológicas de producción audiovisual, logra convertirse rápidamente en un símbolo del pop. Su propuesta fue más allá de la grabación en estudio, ya que acompañó sus canciones con una producción artística integral que incluyó la realización de videos musicales y recitales que presentaban una puesta escénica disruptiva. En este sentido, se

vincula a la tradición del artista norteamericano, que sabe bailar, cantar, actuar y desde allí despliega su potencial. Si bien, resulta complejo intentar traducir lingüísticamente el efecto que produce lo escénico, podríamos arriesgarnos a inferir que en el espacio ficcional que propone Madonna, se desplazan las categorías inteligibles que dan forma a lo heteronormativo como sistema, proponiendo una apertura a la *otredad*.

Por ejemplo, resulta significativa la versión en vivo de *Like a virgin* en los MTV Video Music Awards de 1984 (primera edición de estos premios), en la que, mediante la puesta en escena de esta canción, logró irrumpir en el discurso conservador que marcó fuertemente la época.

Con una gran carga erótica apareció en el escenario con un vestuario controvertido y provocador para ese momento: un vestido de novia no convencional, el cual estaba confeccionado por un corpiño estilo corset con telas transparentes, una pollera con varias capas de tul, un portallagas, un velo y un cinturón con las sugerentes palabras *boy toy*. Sumado al vestuario se podría hacer mención a la escenografía: una torta gigante con un maniquí masculino en la parte superior. Todos estos elementos, el vestuario, la escenografía y el uso de su cuerpo en la escena, sugieren el *placer* como posibilidad subversiva en el plano escénico, logrando interpelar a quien mira-experimenta esa «performance que invita a experimentar la sexualidad de manera lúdica, desprejuiciada y creativa» (Milano, 2014).

Como lo afirma Robert Walser (1998) y sin lugar a dudas:

Madonna became the most famous musician in the world (with the possible exception of Michael Jackson) and the most successful woman in music history by skillfully evoking, inflecting, and exploiting the tensions implicit in a variety of stereotypes and images of women. (Walser, 1998, p. 375)

«Madonna se convirtió en la música más famosa del mundo (con la posible excepción de Michael Jackson) y la mujer más exitosa en la historia de la música evocando hábilmente, inflexionando y explotando las tensiones implícitas en una variedad de estereotipos e imágenes sobre las mujeres». (Walser, 1998, p. 375)

El papel de la música en relación a la performance de Madonna, así como también toda la producción estética que propone, nos revela la potencia de lo artístico como otra posibilidad, como otra realidad imaginable, subvirtiendo lo dado, cuestionando la heteronormatividad. Tanto es así, que Madonna se ha configurado como un ícono fundamental no sólo para el universo del Pop, sino también para la comunidad LGBTQ+, en su lucha contra la discriminación, por la ampliación y reconocimiento de derechos.



## NIRVANA Y LA AUSTERIDAD COMO RECURSO ARTÍSTICO

El 20 de junio del 2020, un total de siete personas pujaron en una subasta, por una guitarra acústica Martin D-18, que alcanzó tanto el valor de 6 millones de dólares, como el récord al precio más alto pagado por un instrumento de este tipo. A pesar de la notoriedad de los hechos mencionados, de acuerdo con el presidente y CEO de la casa de licitaciones que propició la venta, este artículo ya se había ganado un lugar meritorio en la historia del *Rock and Roll*, al haber sido utilizado por uno de los intérpretes más icónicos e influyentes, en una de las más grandiosas y memorables performances de todos los tiempos: el episodio televisivo de la serie de conciertos *MTV Unplugged* protagonizado por la banda de *rock alternativo* conocida como *Nirvana*.

La lista de artistas que ya habían grabado con anterioridad para este ciclo, bajo la intención de promocionar sus discos más recientes, tenía nombres de la talla de *Paul McCartney*, *Eric Clapton*, *Rod Stewart*, *Neil Young* y *Aerosmith*. En cambio, el grupo oriundo de Seattle se abstuvo durante un tiempo de formar parte de la mencionada grilla, rechazando la invitación de la cadena televisiva en reiteradas oportunidades. Los músicos objetaban que la mayoría de «estos unplugged no se sentían unplugged» (Grohl, 2019), pues en ellos los otros intérpretes tocaban sus hits, como si se tratara de un concierto de rock con guitarras eléctricas en el *Madison Square Garden*, exceptuando que para la ocasión eran utilizadas guitarras acústicas.

Finalmente, el cuarteto aceptó la insistente propuesta al confiar en ser capaz de hacerlo de la *manera correcta*, siempre y cuando les fuera posible subvertir sutilmente el formato pretendido por los ejecutivos del canal: En primer lugar, *Kurt Cobain* utilizó su ingenio para meter de incógnito dos pedales de efectos, junto con un amplificador *Fender Twin Reverb* camuflado como un monitor de estudio en el escenario (Fu, 2019); y en segundo, en vez de reunir intérpretes colaboradores sugeridos por la productora, como *Eddie Vedder* y *Tori Amos*, y de interpretar el reclamado hit *Smell Like Teen Spirit*, por el contrario decidieron invitar a los hermanos *Cris* y *Curt Kirkwood* de los casi desconocidos *Meat Puppets*, la violoncelista *Lori Goldston*, e incorporar numerosos covers en el *setlist* de canciones, tal como *The Man Who Sold The World* de *David Bowie* y *Where Did You Sleep Last Night?* de *Lead Belly* (Ryan, 2006; Siegel, 2018).

La inclusión de esta última canción, basada en una melodía tradicional del folclore norteamericano, resulta particularmente curiosa. Cuenta con una estructura de tipo estrófica, no solo trae consigo la intención de

perturbar las pretensiones de la industria, impidiendo que sea posible sacar provecho del catálogo de éxitos de la banda, sino que también acarrea un posible atentado contra el *modus operandi* compositivo e interpretativo imperante en los mismos músicos, fundamentalmente dependiente de la oposición formal de partes contrastantes.

En este caso, la carencia de un estribillo que introduzca discrepancias melódicas y/o armónicas en comparación con otras estrofas, o la privación de un pedal de distorsión que con tan solo irrumpir pudiera romper el espejo en el que se reflejan unidades formales idénticas o similares, no se traducen necesariamente como una debilidad o la imposibilidad de generar contrastes. La exclusiva operatividad de una acción tan elemental como es la repetición, ese comportamiento básico que no es privativo del que hacer musical sino inherente a la vida diaria, se vuelve una fortaleza al presentarnos una imagen ficcional que construye un sentido poético distante de lo cotidiano a través de la insistencia.

En la versión *Unplugged* que realiza Nirvana de *¿Where Did You Sleep Last Night?*, constituida a partir de dos principios básicos: repetición y cambio de intensidad. Particularmente, se escucha una reiteración que enaltece de manera paradójica hasta los cambios más sutiles, y nos invita a ser testigos de un submundo de variaciones que comienzan a gestarse a través de la adición y sustracción (en términos texturales y dinámicos), y terminan de manifestarse en el incremento y decrecimiento de la intensidad sonora, configurando así el arreglo de la canción.

## VOCES FEMENINAS EN EL ROCK ARGENTINO: PATRICIA SOSA

«Fui la primera mujer en liderar una banda de rock en argentina» (Cócaro, 2021), cuenta orgullosamente Patricia Sosa, efectivamente a principio de los ochenta la formación del *grupo La Torre* marcó una novedad entre las tachas, las guitarras rugiendo y las melenas enruladas. Sin quitarle mérito a lo que significaba en ese ambiente (similar por su apropiación masculina al del fútbol) que una mujer liderase una banda (cuando a menudo era confundida con una *groupie*<sup>4</sup> al subir al escenario), lo que nos interesa de sus anécdotas es que también declara haber hecho un gran esfuerzo por *masculinizarse* (Robles Duarte, 2021) para lograr ocupar ese lugar en la escena rockera.

<sup>4</sup> Una *groupie* o *grupi* es una persona que, admira a un personaje famoso y que desean tener intimidad con él. Por lo general, la idea se vincula a una mujer seguidora de un cantante o de una banda musical.

¿Donde residía esa masculinización? La propuesta visual en el inicio era unisex, zapatilla y jeen, un poco más altos que los varones, pero después incorporó faldas cortas y escotes hasta transformarse a principio de los 90 en la *rockstar sexi* que conocemos. Si estuviésemos mirando un audiovisual y silenciásemos el audio, lo que observaríamos daría cuenta de una estética similar a la de grupos masculinos de la época como Europe o Kiss, que reflejaban estéticas femeninas.

Sin embargo, la masculinización radicaba en una cuestión musical: en la selección tímbrica y el registro del instrumento donde Patricia decidía cantar.

Sabemos que además de la tesitura, las características de las voces pueden nombrarse por su tamaño y su color (Perello-Caballé y otros, 1975). Las características de su voz son: una voz de gran tamaño, muy sonora, con una emisión siempre baja y franca. Canta además con una intensidad media-alta siempre, con una gran presencia.

La voz de Patricia Sosa era central-aguda, rango que decide descender en el último periodo que analizaremos. No podemos decir que no es una tesitura femenina, probablemente de soprano robusta. Pero la característica que la masculiniza es la decisión estética de cantar en el registro grave de su instrumento y solo en contadas situaciones exhibir notas agudas. Su rango de notas va del sol-la 2 al do-do# 4, pero se centra entre el la 2 y sol 3 la mayoría del tiempo, al igual que los tenores que lideraban las bandas por esos años.

La emisión de pecho, apoyado, proyectado con alta impedancia (siempre el mentón bajo y con una importante presión en sople), y en la tesitura de un tenor alto, ya nos ubica en la sonoridad masculina. No obstante, no permanece todo el tiempo en su registro de pecho. La emisión abierta en el centro, se extrema más cuando aumenta la intensidad, liga y pasa a un registro de cabeza en las notas la, si, do, do# 3, y no advertimos el típico quiebre o pasaje de registro.

Habitualmente las voces femeninas y masculinas sufren un quiebre de timbre al pasar a su registro de cabeza, ese inicio del registro de cabeza que García nombra como *falsete*, suele ser una voz aireada, destimbrada, débil en cantantes sin instrucción en alta impedancia lírica (García, 2009). Pero en el caso de Patricia Sosa (P.S.) logra unificar la tímbrica sin perder intensidad ni robustez en la voz a partir de 3 mecanismos. El primero consiste en subir el lugar del pasaje (ver Figura 1). El segundo en acercar su voz al *grito*, esto quiere decir extremar la apertura e intensidad de la voz. Ejemplo: «Nada es perfecto mi alma,



con muchas obras icónicas de su carrera, su repertorio va moviéndose, entrado el siglo XXI, hacia un estilo más romántico que empuja ese género del rock casi a caerse dentro del género melódico.

El rasgo *personificante* del que hablamos en el caso de Patricia Sosa, se desdobra en dos elementos. El primero consiste en cubrir algunas notas centrales del pecho e inmediatamente abrirlas exageradamente incluso pasándolas al registro de cabeza. El segundo en fragmentar la línea de canto aún, arriesgándose a la segmentación de las palabras.

Ambos aspectos han constituido la personalidad de esta cantante de manera indiscutida, junto a su tenacidad y su cuidada estética, la han ubicado con una presencia contundente en el repertorio gestual de todo el rock argentino, manteniendo su vigencia.

Veamos cómo funcionan a lo largo de su carrera: en el inicio, incipientes y en el último tiempo, exacerbados.

Para ello tomaremos dos canciones lentas, *Tratando de cambiar el mundo* y *Luz de mi vida*. En la primera canción, observamos el uso de cobertura presente en toda la obra y funciona de la siguiente manera: las notas largas emitidas con vocales cerradas [i] [u], y la [o] que es abierta pero la oscurece hacia la u, están cubiertas (Husson, 1965, p. 15-16).

Expliquemos orgánicamente en qué consiste el mecanismo de la cobertura. El pabellón faringo vocal se alarga hacia abajo, asciende el velo del paladar y la resonancia se instala en el paladar duro, la cabeza desciende, los labios se adelantan, el sonido se oscurece. A la par de esto, las vocales abiertas que alternan en las palabras como la [a] y la [e] se abren exageradamente: la cabeza se levanta, la boca se abre horizontalmente, la resonancia se lleva al paladar blando y la orofaringe, el sonido se aclara totalmente.

En cuanto a la fragmentación, encontramos una articulación impulsiva en cada una de las sílabas, y es tal vez la característica que más mantiene la poética del rock.

En *Luz de mi vida*, vemos el mismo mecanismo de cobertura y apertura, pero más extremo.

La búsqueda poética va más allá de una dureza en el estilo de rock, incluso en algunos momentos quiebra la voz, con especie de gritos o gemidos pianísimo en el registro de cabeza, esta poética es más bien un trabajo extremo sobre todos los recursos interpretativos: intensidad,

altura, timbre. Con respecto a la línea, en este segundo periodo la poética intenta construir una continuidad en la fragmentación, un estilo propio de cantar fragmentando a partir de una articulación impulsiva de cada sílaba.

Si bien los dos elementos técnicos utilizados están presentes en ambos períodos, notamos que en el segundo la cantante suma recursos interpretativos de mayor sutileza, reemplazando una poética más ligada al grito, a la voz enteramente oscura del primer período, por una ligada al canto del Blues, incorporando notas de color, ligando los pasajes a cabeza y *apianándolas* hasta el extremo, pero recordándonos su origen rebelde en algunas sombras que permanecen intactas.

### POÉTICA O REVERBERANCIAS DE LO IMAGINADO

La capacidad de simbolizar es vital; nos constituye y distingue como seres humanos. Es la que nos permite hacer habitable este mundo mediante eso que denominamos cultura.

Es sabido que desde la filosofía, Ernst Cassirer concibe al ser humano como un animal simbólico que se manifiesta de diversas formas en todos los ámbitos de la vida, creando la cultura (Pérez Santana, 2016, pp. 122-124).

La adquisición del lenguaje, la elaboración de conceptos, de ideas nos posibilitan el acceso a operaciones aún más complejas.

Es en esta dimensión que el arte ofrece una experiencia enriquecida que pone en acción múltiples procesos de elaboración simbólica:

Las nociones de tiempo, espacio y forma, la percepción, las tramas ficcionales y el universo de la imagen, operaciones complejas cognitivas y motrices, cuestiones compositivas y estéticas, reconocimientos contextuales e históricos, integran los saberes primarios de los lenguajes artísticos. El arte es conocimiento y, a la vez, vehículo para conocer. (Belinche, 2016, p. 8)

Por ello, sostenemos que el arte y la experiencia artística portan la singularidad de ofrecer objetos ficcionales elaborados en base a imágenes poéticas, ya sean estas visuales, sonoras, corporales, conceptuales, etc.

En la fundamentación del Programa de la cátedra Introducción a la Producción y el análisis musical de la FdA-UNLP, explica:

Entendemos la música inserta en el entramado del arte y a éste como una de las entidades ontológicas capaces de promover elaboraciones simbólicas, aquellas que no se limitan a reflejar el mundo sino a recrearlo, en la medida en que algo simbólico es otra cosa que lo que representa pero simultáneamente se nos impone como real. En el arte, las particularidades del símbolo son aplicables a la metáfora. La aplicación metafórica crea un nuevo sentido en el que anida una paradoja: algo que se muestra y algo que se oculta. Las formas simbólicas no se agotan en las formas lógicas. El arte construye zonas de imposibles posibles, atravesando interdicciones en la virtualidad del universo simbólico y se defiende de lo irreversible simbolizándolo. La poética así, actúa por lo menos en dos planos. Actuar con dos planos quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad produciendo un desvío, una incerteza que ensancha los canales perceptivos. (Belinche, 2021, p. 8)

Este es el núcleo en el cual nos interesa concentrar nuestro enfoque analítico, no como revelación inédita o verdad indiscutible; sino como un análisis que anude las imágenes sonoras, los procedimientos, las operaciones y características gramaticales a los dos planos: el que revela y el que oculta; el que se presenta y que se evade.

De acuerdo a este posicionamiento, nuestro desafío consistió (a través de análisis de casos), en la elaboración de una explicación como aproximación a la ambigüedad del mundo metafórico y como una interpretación posible, que constituye un punto de vista situado.

## REFERENCIAS

Belinche, D. (2016). *Arte, poética y educación*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes.

\_\_\_\_\_ (2021). *Fundamentación de la cátedra Introducción a la producción y el análisis*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes.

Cócaro, G. (22 de febrero 2021). *Pibas con pelotas. La casa invita*. Radio AM 750.

Fischerman, D. (2004). *Efecto Beethoven*. Paidós.

Fu, E. (1 de noviembre de 2019). Knowledge Drop: Nirvana's MTV Unplugged in New York Performance Wasn't Actually Unplugged. *Genius*. <https://genius.com/a/nirvana-s-mtv-unplugged-in-new-york-performance-wasn-t-actually-unplugged>

García, M. P. (2009 [1847]). *Tratado completo del arte del canto*. (Trad. Eduardo Grau). Melos Ediciones musicales.

Grinberg, M. (1970). *Agarrate!!! Testimonios de la música joven en Argentina*. Editorial Galerna.

Grohl, D. (28 de octubre 2019). Nirvana's MTV Unplugged at 25: A bizarre phenomenon that epitomized the Nineties' spirit. *Headtopics*. <https://headtopics.com/uk/nirvana-s-mtv-unplugged-at-25-a-bizarre-phenomenon-that-epitomised-the-nineties-spirit-9197361>

- Hobsbawn, E. (2006 [1994]). *Historia del siglo XX*. Crítica.
- Husson, R. (1965). *El canto*. (Trad. Carmela Giuliano). Cuadernos de EUDEBA. EUDEBA.
- Milano, L. (2014). *Usina Posporno. Disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*. Ed. Título.
- Perelló, J.; Monserrat Caballé, M. y Guitart, E. (1975). *Canto-Dicción (Foniatría Estética)*. Ed. Científico - Médica de Barcelona.
- Pérez Santana, L.E. (2016). El hombre como animal simbólico. Revisiones sobre el ser y la cultura. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*. (91). 123-125. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5658801.pdf>
- Ryan, K. (8 de septiembre de 2006). Interview: Dave Grohl. *Avclub*. [https://www.avclub.com/dave-grohl-1798209638\\_](https://www.avclub.com/dave-grohl-1798209638_)
- Robles Duarte, P. (22 de enero 2021) Patricia Sosa sobre el documental de Gustavo Santaolalla: «Es horrible y machista». *R2820*. <https://www.r2820.com/amp/patricia-sosa-sobre-el-documental-de-gustavo-santaolalla-es-horrible-y-machista.htm>
- Siegel, A. (14 de noviembre 2018). Three Feet From God: An Oral History of Nirvana «Unplugged». *The ringer*. [https://www.theringer.com/music/2018/11/14/18087878/nirvana-unplugged-oral-history-kurt-cobain\\_](https://www.theringer.com/music/2018/11/14/18087878/nirvana-unplugged-oral-history-kurt-cobain_)
- Spinetta, L. A. (1975) Encadenado al Alma (Canción). En *Durazno Sangrando*. Invisible. CBS.
- Sosa, P. (1987) Tratando de cambiar el mundo. En *Tratando de cambiar el mundo*. RCA/Ariola/BMG.
- \_\_\_\_\_ (1993) Luz de mi vida. En *Luz de mi vida*. EMI.
- Walser, R. (1998) The rock and roll era. En D. Nicholls (Comp.), *The Cambridge History of American Music*. pp.345-387. Cambridge University Press.
- Wordreference, s.f, referencia N.º (1). Recuperado 22 de junio de 2022, de <https://www.wordreference.com/definicion/comerci%C3%B3>



# GRACIELA PARASKEVAÍDIS Y EL CLAEM

UN ANTES Y UN DESPUÉS EN SU PRODUCCIÓN MUSICAL

GRACIELA PARASKEVAÍDIS AND THE CLAEM

BEFORE AND AFTER IN HER MUSICAL PRACTICE

María Lihuen Sirvent / [lihsirvent@gmail.com](mailto:lihsirvent@gmail.com)

Universidad Estatal de Nueva York en Buffalo, Estados Unidos.

Recibido: 17/09/2021  
Aceptado: 28/02/2022

## RESUMEN

Graciela Paraskevaídis fue latinoamericana por un esfuerzo consciente basado en una postura ideológica consustancial con su práctica profesional. Su paso por el Centro de Altos Estudios Musicales (CLAEM), en el bienio 1965-1966, propició un punto de inflexión en su práctica musical al conectarla con colegas de diferentes países latinoamericanos.

Para corroborar el impacto que el CLAEM pudo tener en la producción musical de la compositora, en este trabajo analizaremos *5 piezas para piano*, una obra del año 1964 y la contrastaremos con su producción pianística posterior. Este análisis nos permitirá caracterizar rasgos que definen su música y empezar a comprender de qué modo éstos se hallaban incipientes en su producción temprana, así como también documentar posibles búsquedas artísticas que luego fueron descartadas.

## PALABRAS CLAVE

Identidad latinoamericana; Paraskevaídis; piano; CLAEM

## ABSTRACT

Graciela Paraskevaídis was Latin American by a conscious effort based on an ideological positioning, inherent to her professional practice. Her time at the Centro de Altos Estudios Musicales (CLAEM), where she was a fellow in the years 1965 to 1966, led to this breaking point by connecting her with colleagues from different Latin American countries.

To uphold the impact of this experience on her music, we will analyze *5 piezas para piano* written in 1964, and we will contrast this analysis with her later piano work. This will allow us to characterize qualities that define her music and thus begin to understand how these qualities were dawning in her early work. We will also be able to document artistic pursuits that she may have discarded.

## KEYWORDS

Latin american identity; Paraskevaídis; piano; CLAEM



La compositora argentina-uruguaya Graciela Paraskevaídis (1940-2017) es reconocida internacionalmente tanto por su producción artística como musicológica, ambas fuertemente impulsadas por un posicionamiento político explícito.

Sostenemos que la identidad latinoamericana de su obra es el resultado de un esfuerzo consciente que no se fundamenta en la mera coincidencia geográfica. Lo latinoamericano en su música es una actitud que se evidencia en el uso de un grupo de técnicas compositivas y de recursos estéticos, que además es ideológica y consustancial con su práctica profesional. En ese sentido, la experiencia en el Centro de Altos Estudios Musicales (CLAEM), donde ella fue becaria en el bienio 1965-1966, propició un punto de quiebre en su producción artística. Como becaria en el CLAEM, Paraskevaídis accedió a uno de los procesos de modernización estética más relevantes del siglo XX en América Latina, pero, más importante aún, pudo contactarse con colegas de diferentes países del continente. Fue esta conexión entre diferentes puntos de la periferia, más que la conexión de la periferia con el centro, lo que le permitió reconocer la necesidad de desarrollar un paradigma propio para crear, estudiar y entender la música latinoamericana.

Creo no equivocarme al decir que el CLAEM, como fragua generacional de la creación musical latinoamericana, no tuvo intenciones ni objetivos de asumir (...) ninguna responsabilidad histórica o ideológica como vanguardia continental de la creación musical (...). En todo caso, no en el momento activo de su breve existencia, pero sí tal vez como consecuencia post beca, a través de la obra y acción individual de algunos de los ya ex becarios. Tal vez fue ésa la idea original de su plataforma continental. Tal vez germinó a futuro que no era necesario deambular por centros metropolitanos nortecéntricos ni para estar informados ni para componer sin tutelajes. (Paraskevaídis, 2011, p. 3)

Un ejemplo relevante que ilustra este intercambio entre colegas es el texto del homenaje a Jacqueline Nova, la compositora colombiana que también fue becaria en el CLAEM. Paraskevaídis habla de las reuniones más o menos frecuentes con, además de Nova, el guatemalteco Joaquín Orellana y la brasileña Marlene Rodrigues:

Nuestros temas giraban a menudo acerca de las posibilidades de la composición con medios electroacústicos, por un lado, y alrededor de los aconteceres en nuestros respectivos países y en el resto del continente, por otro, aconteceres que nos conmocionaban y nos llamaban a urgentes planteos de nuestra condición de compositores, en esa América Latina que en algunos de sus rincones transitaba por esos años una vez más el hermoso y terrible camino de encontrarse a sí misma. (Paraskevaídis, 2002, p. 21)

La primera obra en el catálogo de Graciela Paraskevaídís es *magma*<sup>1</sup> para ensamble, escrita en 1966/1967 (Corrado, 2014, p. 127), inmediatamente después de sus años de becaria, lo que es una muestra del impacto que tuvo el CLAEM en la identidad de la compositora.

A pesar de no ser en realidad mi opus 1 cronológico, lo es oficial y voluntariamente, por señalar, a mi juicio, el verdadero comienzo de mi trabajo compositivo, a partir de la toma de conciencia y las experiencias vividas en mi pasaje de estudios y discusión en el CLAEM. (Paraskevaídís, 1996, p. 2)

Sabemos que previamente al CLAEM, la compositora había cursado estudios en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires donde tomó clases de composición con Roberto García Morillo (Latinoamérica Música, s.f.). En el libro *Estudio sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís* de Omar Corrado (2014) se mencionan cinco obras anteriores a 1966 (p. 130),<sup>2</sup> que al momento de la publicación del libro estaban en revisión.<sup>3</sup> Pudimos encontrar las partituras de dos de ellas: *Parámetros* para ensamble del año 1965 y *5 piezas para piano* de 1964.<sup>4</sup>

Para poder describir su música anterior al CLAEM, en este trabajo analizaremos la obra *5 piezas para piano*. Luego compararemos sus características con el resto de sus obras para piano solo: *un lado, otro lado* (1984), *otra vez* (1994), *en abril* (1996), *...a hombros del ruiseñor* (1997), *contra la olvidación* (1998), *dos piezas para piano* (2001), y *cada cual* (2010) (GP-magma, s.f.). De esta manera, el piano como instrumento solista será la constante para basar esta comparación. Nuestro objetivo es describir el impacto que, de acuerdo con la compositora, el CLAEM tuvo en su producción musical.

Desde *un lado, otro lado* hasta *cada cual*, podemos afirmar que su música tiene rasgos constantes que permiten reconocer su identidad creadora. Coincidimos con Omar Corrado cuando afirma que «[e]l desarrollo del pensamiento musical de Graciela Paraskevaídís muestra una indudable coherencia a través de los años.» (GP-magma, 2006). Debido a esta coherencia interna resulta difícil, quizás incluso imposible, establecer etapas en la cronología de su producción para piano.

1 Respetamos las minúsculas del título de las obras como figuran en las partituras.

2 Las obras cuyas partituras no hemos podido rastrear todavía son: *Sonata para piano* (1960), *Cuarteto de cuerdas* (1961) y *Música para orquesta* (1962).

3 No hemos podido encontrar rastros de que esas revisiones se hayan realizado. Tampoco hemos encontrado registro de que *5 piezas para piano* se haya estrenado.

4 Encontramos copias de los manuscritos de estas partituras en la biblioteca de la Universidad de Indiana, en Estados Unidos.

Daniel Áñez ha abordado la obra para piano de la compositora desde la doble mirada de intérprete y de teórico. En su tesis de doctorado para la Universidad de Montreal *Silencio, repetición y estatismo: elementos no discursivos en obras para piano seleccionadas de Graciela Paraskevaídís, Eduardo Bértola y Mariano Etkin*,<sup>5</sup> Áñez analiza una obra para piano de cada uno de esos compositores para abordar la no discursividad en sus músicas desde una dimensión política (Áñez, 2011, p ii). Luego, en el artículo *La música para piano de Graciela Paraskevaídís* (2014), el autor profundiza estas ideas centrándose en un trabajo más extensivo sobre la compositora y su producción pianística entre los años 1984 y 2001.

Áñez reconoce los siguientes aspectos distintivos: «...la simplicidad de los materiales, el anti-virtuosismo de las obras, la construcción en bloque de todos los elementos de las piezas (dinámicas y planos, tempos y ritmos, materiales y forma)» (Áñez, 2014, p. 36).

Antes de empezar con el análisis musical, haremos algunas observaciones sobre los títulos de las obras abordadas en este trabajo. Como dijera Mariano Etkin, «la música es el arte más abstracto y el título es el momento de la salida de esa abstracción (...) La modernidad de mediados del siglo XX parece querer esconderse detrás de una anomia que no es tal.» (Schinca, 2015). Etkin enumera algunos ejemplos de títulos que intentan evitar lo más posible cualquier condicionante semántico sobre la obra. Para el compositor, incluso en el caso de *Música 1946* de Juan Carlos Paz, el hecho de decir que una obra es música ya es una afirmación que se presta a debate.

Títulos como *5 piezas para piano* parecen alinearse con la mencionada modernidad de mediados del siglo XX. Pero, de manera contradictoria, los nombres de cada número están muy cargados de significados y asociaciones tradicionales: *I. Misterioso*, *II. Birichino* (que significa pícaro), *III. Tragico*, *IV. Grottesco* y *V. Funebre*. Junto a estos nombres encontramos también las indicaciones de carácter que acompañan a las marcas metronómicas: *largo*, *vivace* y *tempo di vals*. Todos estos adjetivos en italiano, el idioma tradicional de la escritura musical, nos permiten suponer que Paraskevaídís aún no había puesto en cuestión esos aspectos de la tradición.

Por otro lado, los títulos de sus obras posteriores al CLAEM tienen un contenido poético muy evocativo y, sin duda, mucho más personal. Incluso cuando consideramos un caso similar como el de *dos piezas para piano* (2001), encontramos una preocupación por el detalle en la

<sup>5</sup> Traducido del inglés: *Silence, Repetition and Staticity: Non-discursive Elements in Selected Works for Piano by Graciela Paraskevaídís, Eduardo Bértola and Mariano Etkin*.

construcción del título, ausente en las piezas de 1964: la partitura de *5 piezas para piano* no tiene portada, el título se revela al final de la última página (como hiciera Debussy a comienzos del siglo pasado) y está escrito prolijamente con la ayuda de una regla de letras y números. Nosotros utilizamos el título tal como lo encontramos en la partitura, aunque en el libro de Corrado aparece con letras y mayúscula al comienzo: *Cinco piezas para piano*. [Figura 1]

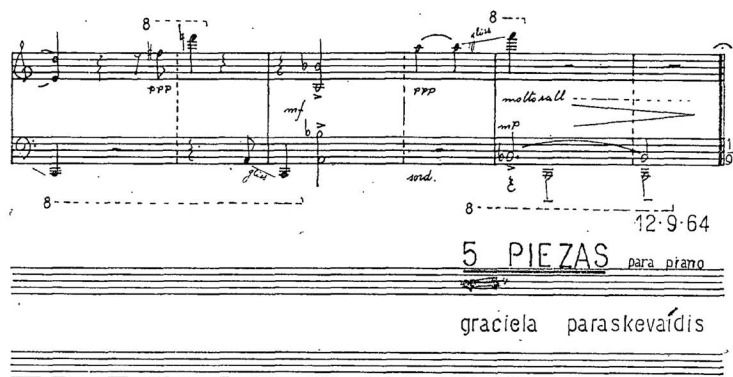


Figura 1. Graciela Paraskevaïdis. *5 piezas para piano*.

No podemos afirmar cuánto le preocupaba a la compositora este detalle en 1964, pero sí podemos mencionar un dato curioso. Debajo del título en esta última página y con la misma regla de letras firma la obra con su nombre escrito íntegramente en minúsculas (Fig. 1). Esta característica cobra mayor relevancia cuando tenemos en cuenta que la supresión de las mayúsculas es una tendencia de muchos otros compositores latinoamericanos, incluso en la actualidad. Un caso ejemplar es el de Alcides Lanza, becario del CLAEM en el bienio 1963-1964, quien la extendió un paso más allá de los títulos al escribir consistentemente su propio nombre con minúsculas (Castiñeira de Dios, 2011, p. 56).<sup>6</sup>

Con respecto a los números internos que conforman a *dos piezas para piano*, también encontramos un contraste importante en comparación a *5 piezas para piano*. Estos se titulan *I. preguntas inútiles para este invierno* y *II. quemando miedos*, que, lejos de poder asociarse con aspectos de la tradición centroeuropea, provienen de *Antología Personal* (1962-1968) de Juan Gelman<sup>7</sup> (Paraskevaïdis, 2001, p. 1), poeta argentino que también es referenciado en los títulos de las obras

<sup>6</sup> Respetamos las minúsculas de su nombre como el las escribiera al firmar sus obras, los correos electrónicos que hemos intercambiado con él y también como se lo menciona en el libro *La música en el Di Tella, Resonancias de la modernidad* (Castiñeira de Dios, 2011).

<sup>7</sup> Juan Gelman (1930-2014) fue un poeta y periodista argentino con una activa militancia política en contra de la última dictadura cívico-militar.

...a hombros de un ruiseñor y contra la olvidación y cuya cita es parte del posicionamiento ideológico intencional de la compositora.

En este trabajo, como ya fue dicho, nos interesa centrarnos en las características musicales de las obras para describir el impacto del CLAEM en la trayectoria artística de la compositora. Para ello, a continuación, analizaremos 5 piezas para piano.

5 piezas para piano presenta un motivo que recurre respetando una estructura interválica a lo largo de sus cinco números. Este es variado de acuerdo con los procedimientos típicos del modelo tradicional de desarrollo temático tales como retrogradaciones, aumentaciones, inversiones y sus combinaciones.

En la figura 2 se representan distintas apariciones del motivo inicial a lo largo de los números I, II, y IV; en la figura 3, el material compartido por los números III y V [Figura 2]. Como se puede ver en ambas, el desarrollo de los materiales se realiza alrededor de la estructura de tres notas a distancia de cuarta justa y quinta aumentada con un intervalo marco de 8º aumentada. Este núcleo es el hilo conductor de la estructura de alturas de toda la obra.

Primera aparición:  
I. Misterioso.  
c. 2-3

I. c. 3-4      I. c. 7      I. c. 11-12

II. Birichino  
c. 1      II. c. 3      II. c. 18      II. c. 19      II. c. 30

III. Trágico  
c. 6      III. c. 7-8

IV. Grottesco  
c. 2      IV. c. 5      IV. c. 17

V. Funebre  
c. 3      V. c. 4-5

[Figura 2]. Algunos ejemplos de la estructura de alturas.

El despliegue registral en cada una de las cinco piezas se da a partir del uso de intervallos amplios. Los intervallos mayores a una cuarta, incluyendo a los compuestos (superiores a la octava), son los más utilizados para recorrer el registro completo del piano. Por otro lado, las segundas son evitadas casi completamente. Las únicas excepciones se hallan en *Birichino*, el segundo número de la obra: encontramos una segunda menor armónica entre los cc. 22 y 23, otra en el compás 40 y dos segundas mayores melódicas en el c. 36.

El ritmo de estas piezas es predominantemente métrico. El primer número, *Misterioso*, es lento y consiste en una melodía en valores de semicorcheas, corcheas y negras (sin tener en cuenta los valores más largos de final de frase) sobre un acompañamiento de notas largas. *Birichino* es un movimiento rápido de carácter *vivace*. Se trata de un ritmo ternario donde el valor más breve y predominante es la corchea. El tercer número, *Trágico*, es lento, pero a diferencia del primero, las subdivisiones de semicorcheas en la melodía son más frecuentes y el valor más breve es la semicorchea de quintillo [Figura 3]. El cuarto número, *Grottesco*, sigue, a grandes rasgos, la estructura rítmica y textural de un vals. Finalmente, *Fúnebre* es muy similar al tercero debido a la recurrencia textual de un material musical extenso en relación a la duración total de ambos.

III. Tragico  
c. 7-8

Largo  $\text{♩} = 46$

V. Funebre  
c. 4-5

Largo  $\text{♩} = 42$

Figura 3. Material recurrente en III y V.

Como marco de referencia de estas dimensiones, en la tabla de la figura 4 se representan los *tempi* y las duraciones en tiempo y en cantidad de compases de cada uno de los números. [Figura 4]

Las dinámicas acompañan mayormente al movimiento melódico con indicaciones de *crescendo* y *diminuendo* en los ascensos y descensos de registro. Todas las variaciones son graduales excepto en dos ocasiones: una indicación de *fortissimo* luego de un *pianissimo* en el c. 9 del primer número y otra de *piano súbito* en el c. 32 del segundo. Este comportamiento puede parecer genérico, pero cobrará relevancia cuando lo comparemos con el de sus obras posteriores.

Número	Título	Tempo	Caracter	Duración aproximada
I	Misterioso	♩=48	Largo	50 segundos
II	Birichino	♩ ca.120-126	Vivace	40 segundos
III	Tragico	♩=46	Largo	1 minuto
IV	Grottesco	♩=104	Tempo di vals	26 segundos
V	Funebre	♩=42	Largo	1 minuto

Figura 4 . Tabla de tempi y duraciones.

Al contrastar esta descripción de *5 piezas para piano* con sus otras obras, reconocemos cuatro rasgos que han sido abandonados en pos de nuevos comportamientos musicales: el desarrollo temático, ciertos aspectos tradicionales del comportamiento rítmico, la intensidad como mero énfasis expresivo de otros parámetros musicales, y la abundancia de texturas, formas y materiales dentro de una sola pieza musical.

En primer lugar, el desarrollo temático que implica la distribución más o menos equitativa del total cromático y los movimientos melódicos (aunque sinuosos y escalonados) que recorren linealmente los extremos registrales fueron suplantados por grupos de alturas caracterizadas por su sonoridad tímbrica y no por sus propiedades interválicas. Es decir que los procedimientos compositivos se vinculan a la materialidad del sonido y no al desarrollo con su despliegue lineal.



En sus obras posteriores, los registros usualmente se organizan por estratos independientes. En *un lado, otro lado* y en *otra vez*, encontramos una separación en tres estratos: extremo agudo, registro medio y extremo grave. En la obra *en abril*, todo el material se concentra en el registro central del piano. En *contra la olvidación* ocurre algo parecido, pero menos acotado, abarcando desde el registro medio hacia el extremo agudo. En *cada cual* se utiliza la totalidad registral del piano organizada en estratos independientes.

En muchas obras los materiales musicales están constituidos por un grupo de alturas fijas que no se desarrolla. En, por ejemplo, *quemando miedos*, el segundo número de *dos piezas para piano*, uno de los materiales musicales consiste en las alturas *do re mi fa* que se alternan desordenadamente a un ritmo estable de corcheas sin ningún desarrollo basado en sus propiedades interválicas.

En segundo lugar, en *5 piezas para piano* encontramos ciertos aspectos tradicionales en el comportamiento rítmico que no se encuentran en sus obras posteriores. Señalamos que en la obra de 1964, la alternancia de tempo lento y tempo rápido funciona como ordenador formal. También mencionamos que *Grottesco*, el cuarto número, es un vals, lo que determina los rasgos generales de su comportamiento rítmico y su textura musical. A grandes rasgos, el ritmo de esta obra a lo largo de todos sus números está organizado en una estructura métrica pulsada y más o menos clara al servicio del movimiento melódico y no como parámetro independiente.

En sus obras posteriores, en cambio, desaparece la alternancia de *tempo*. Tampoco encontramos estructuras rítmicas heterónomas, como la del vals (u otra forma predeterminada) que organicen a priori el comportamiento de la obra. Por el contrario, abundan los ejemplos donde el ritmo se comporta como una unidad independiente de los otros parámetros. Mencionamos que en *quemando miedos* las alturas fijas se alternan sobre un devenir constante de corcheas, que es análogo a la permutación de ritmos fijos que se da, por ejemplo, en una de las secciones intermedias de la obra *un lado, otro lado* en donde las duraciones de dos, tres, cuatro y cinco pulsos se suceden desordenadamente.

También es característica la aparición de los movimientos perpetuos en los que se establece un valor fijo como pulsación y se sostiene persistentemente a lo largo de toda una obra. El caso ya citado de las corcheas de *quemando miedos* es un ejemplo representativo, pero podemos mencionar otros como la pulsación en negras de *contra la*

*olvidación* o, menos rigurosamente, las pulsaciones en corcheas y negras de los ostinatos de *en abril*.

En tercer lugar, incluimos el comportamiento de las intensidades como mero énfasis expresivo de otros parámetros musicales, elaborado en un rango fluido y versátil con variaciones dinámicas detalladas. En las obras posteriores, en cambio, encontramos lo que Cergio Prudencio llama «dinámica sensitiva» (2014, p. 15) en la que se adopta o un punto fijo en algún límite de la escala y se sostiene a lo largo de toda una obra, o las variaciones dinámicas se dan en bloques contrastantes, abruptos y/o escalonados. En ambos casos, los cambios graduales de intensidad se evitan lo más posible. La única excepción es la del trino de los cc. 6 a 17 de la obra *un lado, otro lado*. El *crescendo* de *piano pianissimo* a *forte fortissimo* seguido de *diminuendo* que vuelve a *piano pianissimo*, es parte constitutiva de ese material. En todas las demás obras, se manifiesta alguna de las dos variantes del comportamiento dinámico descrito por Prudencio. En el caso de *contra la olvidación*, por ejemplo, pide en sus indicaciones «atender a los cambios y planos dinámicos de *f* y *mf*» (Paraskevaídis, 1998, p. 2). Por otro lado, varias obras directamente mantienen una dinámica inmóvil en algún extremo, como *otra vez* o *en abril*, ambas con la indicación de *sempre pianissimo*.

Finalmente, encontramos que la abundancia de texturas, formas y materiales presente en *5 piezas para piano*, es abandonada posteriormente. La producción pianística post CLAEM de Paraskevaídis se caracteriza por la austeridad y estatismo en la composición de los materiales musicales yuxtapuestos en la textura. *5 piezas para piano*, sin tratarse de una obra sobrecargada de diversidad, definitivamente no posee la austeridad ni el estatismo extremos que sí destaca en su producción posterior.

En el mismo sentido, Áñez ha señalado que el «estatismo de materiales se puede encontrar en todas las obras para piano. Los conjuntos de notas usadas para una pieza se proponen desde el principio de la obra y permanecen sin variación de principio a fin. Las recurrencias de materiales se dan sin desarrollo y con mínima o nula variación.» (Áñez, 2014, p. 37).

De cualquier modo, es necesario aclarar que en *5 piezas para piano* ya se manifiestan incipientemente algunos rasgos que la compositora explorará en profundidad en su obra posterior. El interés temprano por los límites se puede ver en el uso de los extremos registrales, en la brevedad de cada número y en los tempi lentos extremos, apenas sostenibles. Otra cualidad que perdura es la preferencia por los intervalos de séptima y novena, aunque, como dijimos, en este contexto

temprano se desarrollan a partir de su interválica y sus propiedades armónicas, mientras que en las obras posteriores estos intervalos son objetos definidos por su sonoridad tímbrica.

Podemos concluir con que los rasgos explorados en *5 piezas para piano* que luego son abandonados en sus otras obras para ese instrumento son aquellos que más alineados con la trayectoria de la tradición musical según se la interpretaba en aquel momento en América Latina. Fundamentalmente, las nociones de desarrollo temático, la importancia central de las relaciones interválicas de alturas y de las estructuras formales predeterminadas.

Luego de la experiencia del CLAEM, despreocuparse por pertenecer a las vanguardias europeas y estadounidenses de mediados del siglo XX parece haber sido la consigna, y no solo desde la práctica compositiva, sino también con respecto al estudio e investigación musicales. Según Paraskevaídís,

...hay que partir desde el creador y su contexto, desde adentro del hecho mismo y no abordarlo sólo desde afuera, imponiéndole patrones preexistentes, que sólo servirán para comprimir la información y el contenido en una reducción lamentable, como ésta, bastante habitual: Revueltas se parece a Stravinski. (Paraskevaídís, 1999, p. 3).

A partir del CLAEM, Graciela Paraskevaídís, junto a otros compositores entre los que podemos mencionar a Coriún Aharonián y Mariano Etkin, comenzó a construir los núcleos de la narrativa acerca de la identidad musical latinoamericana sobre la cual se construyó su legado. Explorar las alternativas sonoras en un contexto de austeridad y estatismo se convirtió en una constante dentro de su música. De qué manera esa búsqueda fue compartida por diferentes compositores latinoamericanos de esa generación, es una pregunta que queda abierta para futuros trabajos.

## REFERENCIAS

Áñez, D. (2011). *Silence, Repetition and Staticity: Non-Discursive Elements in Selected Works for Piano by Graciela Paraskevaídís, Eduardo Bértola and Mariano Etkin*, (Tesis de doctorado). Facultad de Música de la Universidad de Montreal, Canadá.

Áñez, D. (2014). La música para piano de Graciela Paraskevaídís. En O. Corrado (Comp.), *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís* (pp. 55–61). Gourmet Musical Ediciones.

Castiñeira de Dios, J. (2011). *La música en el Di Tella, resonancias de modernidad*. Secretaría de cultura de la presidencia de la Nación.

Corrado, O. [Comp.] (2014). *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís*. Gourmet Musical Ediciones.

GP-magma. (s.f.). <http://www.gp-magma.net/contacto.html>

GP-magma. (s.f.). *Testimonios*. [http://www.gp-magma.net/es\\_testimonio.html](http://www.gp-magma.net/es_testimonio.html)

Prudencio, C. (2014). El grito en el cielo. En O. Corrado (Comp.), *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís* (pp. 15–18). Gourmet Musical Ediciones.

Schinca, J. (13 de julio de 2015). *JIDAP2013 UNLP 2ª parte*. [Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/otq7gbgZBD8?t=995>

Latinoamérica Música. (s.f.). *Biografías*. <https://www.latinoamerica-musica.net/bio/paraskevaidis-in.html>

Paraskevaídís, G. (1996). cd m a g m a / nueve composiciones. [http://www.gp-magma.net/pdf/txt\\_e/sitio-cd-magma-PLANTILLA.pdf](http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-cd-magma-PLANTILLA.pdf)

Paraskevaídís, G. (2002). Jacqueline Nova en el contexto latinoamericano de su generación. A *Contratiempo*, (12), 19-27. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7642222>

Paraskevaídís, G. (1998). Contra la olvidación. [http://www.gp-magma.net/pdf/partituras/contra\\_la\\_%20olv.pdf](http://www.gp-magma.net/pdf/partituras/contra_la_%20olv.pdf)

Paraskevaídís, G. (octubre de 1999). *La investigación musical en su laberinto*. Conferencia de clausura en el 1º Foro de Investigación, Universidad de los Andes, Santa Fe de Bogotá, Colombia.

Paraskevaídís, G. (2011). *De mitos y Leyendas*. [http://www.gp-magma.net/pdf/txt\\_e/sitio-CLAEM-2011.pdf](http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-CLAEM-2011.pdf)

# VIAJE POR LA CANCIÓN CORRENTINA

## JOURNEY THROUGH THE SONG OF CORRIENTES

Reseña a Juan Genaro González Vedoya & Juan Pedro Zubieta (2022). *A 50 años de... Canción Nueva Correntina*. Corrientes, Argentina: Moglia Ediciones y Fundación Memoria del Chama-mé, 199 páginas.

Matías Daniel Pisarello / [matiasdanielpisarello@gmail.com](mailto:matiasdanielpisarello@gmail.com)  
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Recibido: 27/10/2021  
Aceptado: 15/02/2022

### RESUMEN

Hacia 1970, en Corrientes, comenzaban a asociarse los artistas con el afán y objetivo de difundir las nuevas composiciones musicales que, a menudo, quedaban archivadas en un cajón. Factores como la falta de espacio en los festivales nacionales y el desinterés de los sellos discográficos en la difusión de estas obras son algunos de los motivos que incentivaron la conformación del CIAC (Compositores, Intérpretes y Autores de Corrientes) y la creación del primer certamen «Canción Nueva Correntina» en el año 1972. En este libro Juan Pedro Zubieta y Juan Genaro González Vedoya nos invitan a visitar los acontecimientos de esos tiempos.

### PALABRAS CLAVE

Canción Nueva; certamen; composición; aniversario

### ABSTRACT

Around 1970 in Corrientes, artists began to associate with the desire and objective of disseminating new musical compositions that often remained filed in a drawer. Factors such as the lack of space in national festivals and the disinterest of record companies in disseminating these compositions are some of the reasons that encouraged the formation of the CIAC (Composers, Interpreters and Authors of Corrientes) and the creation of the first contest «Canción Nueva Correntina» in 1972. In this book, Juan Pedro Zubieta and Juan Genaro González Vedoya invite us to revisit the events of those times.

### KEYWORDS

New Song; contest; composition; anniversary



CACHO GONZÁLEZ VEDOYA - JUAN PEDRO ZUBIETA

a 50 años de...  
**CANCIÓN NUEVA CORRENTINA**



1972  
2022

Memorias del  
Chamamé

MOGILAS  
EDICIONES

Juan Genaro González Vedoya es poeta y docente. Fue Director de las Artes Escénicas y de la Música de la Subsecretaría de Cultura y Subsecretario de Cultura de la provincia de Corrientes. Presidió la Fundación Memoria del Chamamé entre los años 2008 y 2018. Ha recibido numerosos premios por sus obras, entre las que se destacan «Jacinto remonta el río» y «Canción para Feliciano», premiadas en el Certamen de Canción en Santo Tomé, Corrientes, por citar algunas. En el año 2000 fue declarado ciudadano ilustre por la Municipalidad de Corrientes.

Juan Pedro Zubieta es acordeonista y guitarrista aficionado. Publicó artículos relacionados con el chamamé en radios y revistas, como «Todo es Historia» (Buenos Aires), «Cultura Folclórica» (Ituzaingó, BA), «Rosario Express, Nuestro Folclore» (Tandil, BA) y «Diario Época de Corrientes». Ha ofrecido conferencias sobre el chamamé en ámbitos como la cátedra de Castellano de la Universidad de Harvard, entre otros. Es miembro Titular de la Academia Nacional del Folklore, miembro de Número de la Junta de Historia de Corrientes y miembro fundador de ASIAR (Asociación de Sellos Independientes

Argentinos). Actualmente es el presidente de la Fundación Memoria del Chamamé.

Con prólogo del Paí (padre) Julián Zini, el libro escrito por Zubieta y Vedoya se trata de un trabajo de archivo de más de cinco años que reúne datos tanto de entrevistas como de fuentes periódicas, con la voz del propio Vedoya como protagonista de lo que, en el año 1972, comenzó siendo un certamen de canciones del cual surgirían obras que, al día de hoy, son consideradas emblema del cancionero litoraleño nacional. Dichas canciones, de autoría de un colectivo importante de artistas, años después formarán parte del repertorio del movimiento conocido como «Canción Nueva Correntina».

El título del libro hace referencia al quincuagésimo aniversario de los certámenes de canciones organizados por el CIAC (Compositores, Intérpretes y Autores de Corrientes) en los años 1972, 1975, 1977 y 1978. El objetivo es dejar a las nuevas generaciones una reseña de aquellos años y darle voz a aquellos actores culturales que fueron fundamentales en la gestación del movimiento.

Los hechos relatados son muy consistentes, no solo por la verosimilitud de los documentos consultados y expuestos, sino también por la inclusión de testimonios de participantes directos de los certámenes que aportan detalles fundamentales para la reconstrucción histórica de los acontecimientos, como Teresa Parodi, Pocho Roch, entre otros.

Se trata de una narración descriptiva a partir de una organización cronológica por capítulos que abordan los acontecimientos de las distintas ediciones del certamen.

Pero este libro no sólo es una recopilación de datos y anécdotas sino una propuesta a viajar a esos días, a las dificultades para autogestionar un espacio para la creación musical en un duro contexto social y político del país, conocer las historias detrás de los autores y las canciones y, sobre todo, comprender el exhaustivo trabajo de los artistas por la difusión y renovación estética del cancionero correntino.

El libro fue presentado en enero del 2022 en el marco de la 31° Fiesta Nacional del Chamamé y 17ª Fiesta del Mercosur. Forma parte de una serie de publicaciones de co-edición entre la Editorial Moglia y la Fundación Memoria del Chamamé con motivo de la declaración del Chamamé como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en diciembre del 2020.

El aporte que hacen los autores al campo de estudio del chamamé y la música del litoral argentino es colaborar con la ampliación del corpus bibliográfico existente sobre el tema con un material específico y único en su tipo.

# LAS CANCIONES DE CHARLY GARCÍA: UN ESTUDIO MUSICOLÓGICO

## CHARLY GARCÍA'S SONGS: A MUSICOLOGICAL STUDY

Reseña a Diego Madoery (2021). *Charly y la máquina de hacer música: un viaje por el estilo musical de Charly García (1972-1996)*. Buenos Aires, Argentina: El Gourmet Musical Ediciones, 216 páginas.

Alejandro Martínez / [martinezalejandro42@gmail.com](mailto:martinezalejandro42@gmail.com)

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Artes.  
Universidad Nacional de La Plata

Recibido: 06/10/2021  
Aceptado: 23/02/2022

### RESUMEN

El autor presenta un estudio musicológico del estilo musical de Charly García, concentrándose en su producción como compositor entre los años 1972 y 1996. El libro se focaliza en el análisis estadístico detallado de varios aspectos musicales (armónicos, melódicos, formales) que presentan las canciones abordadas.

### ABSTRACT

The author presents a musicological study of Charly García's musical style, concentrating on his production as a composer between 1972 and 1996. The book focuses on a detailed statistical analysis of various musical aspects (harmonic, melodic, formal) of the songs studied.

### PALABRAS CLAVE

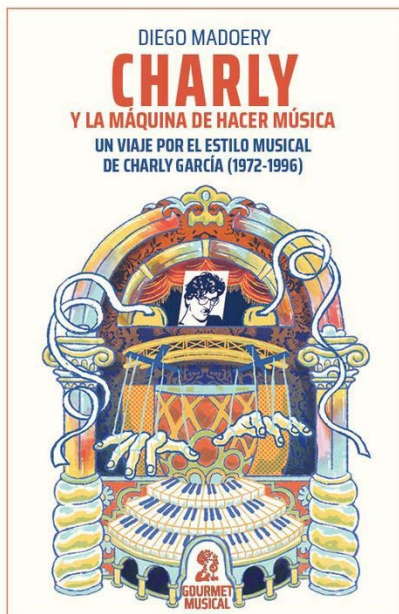
Charly García; estilo musical; análisis estadístico

### KEYWORDS

Charly García; musical style; statistical analysis







Diego Madoery es Profesor titular de la cátedra «Folklore Musical Argentino» en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata y de la cátedra «Historia de la Música Popular» en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. *Charly y la máquina de hacer música* surge de su tesis de Doctorado en la Universidad de Buenos Aires.

Podemos comenzar esta reseña afirmando que en Argentina, la literatura sobre el rock nacional suele estar dominada, por una parte, por trabajos de tono periodístico (que abordan generalmente las biografías de los músicos, la historia y vicisitudes de las agrupaciones musicales y las canciones, etc.); por otro lado, los trabajos académicos se concentran mayormente en aspectos históricos, sociales y culturales. Y aunque algunos aborden un tema más cercano a la experiencia musical de la canción como el análisis de las letras, la cuestión de *lo específicamente musical* (pensemos en este sentido en la armonía, la melodía y el ritmo o la estructura formal) suele estar ausente o escasamente desarrollada. *Charly y la máquina de hacer música* es un aporte significativo al estudio de la organización musical de las canciones de Charly García.

Preguntas tales como ¿qué acordes se utilizan?, ¿qué sistema tonal/modal exhiben las canciones?, ¿cómo es su forma?, ¿hay diferencias entre las composiciones de su etapa de grupos (Sui Generis, La máquina de hacer pájaros, etcétera) y su etapa solista?. Estas preguntas y muchas otras cuestiones son abordadas en este libro en el que Madoery realiza un minucioso análisis estadístico de la producción de Charly en los 24 años que abarcan desde la aparición del primer disco de Sui Generis, «Vida» (1972) hasta «Say no more» (1996) de su etapa solista. Se trata de un corpus de 123 canciones compuestas exclusivamente por Charly (excluyendo otras cuya autoría es compartida).

El enfoque estadístico tiene su fundamentación en la noción de *estilo* que propone Madoery (2021) como «un conjunto de estrategias que se pueden detectar a partir de la recurrencia de rasgos organizados. Estos rasgos, aunque están muy relacionados con el contexto sociocultural en el que surgen, mantienen una relativa autonomía que depende de la originalidad del autor» (p. 35). Pero el libro va más allá del aporte estadístico exhaustivo sobre las canciones de Charly y ello lo observamos en el trabajo de interpretación de los datos. Si bien encontramos una profusión de gráficos y tablas de resultados estadísticos, los párrafos que interpretan, explican y contextualizan los datos son sumamente claros y esclarecedores. Un hallazgo en este sentido es la comprobación de una constante o regularidad en el estilo de Charly, que Madoery denomina «equilibrio diversificado» y

Las canciones de Charly García: un estudio musicológico | Alejandro Martínez

que muestra una búsqueda de «cierto equilibrio entre la norma y el desvío» (2021, p. 56); o, podríamos decir, entre orden y caos en su música. Madoery expone cómo el equilibrio diversificado se manifiesta en varios aspectos de su producción musical a través de los años. También se muestra el modo en que influyó *musicalmente* la incorporación de máquinas de ritmo y secuenciadores en sus canciones de los años 80 del siglo pasado; la comprobación de una diferencia real cuantificable entre cierta sonoridad más *rockera* de su etapa solista -Madoery (2021) crea incluso un «índice rock» para caracterizar las canciones- en comparación con su etapa de grupos, además de otras conclusiones reveladoras de la música de Charly en el período abarcado. Particularmente interesantes son los párrafos que analizan y clasifican las estrategias formales de las canciones y los diferentes sub-estilos tonales (que se deducen de los materiales armónicos y melódicos).

Ciertamente hay capítulos más accesibles para los lectores fans de Charly García que no poseen conocimientos técnicos musicales (el capítulo 1, por ejemplo, que aborda cuestiones estéticas en su obra); otros (los capítulos 3 y 4 principalmente) resultarán especialmente atrayentes para los amantes de su música, conocedores de teoría musical (el autor incluye al comienzo algunas recomendaciones de posibles recorridos de lectura del libro). Ambos grupos de lectores encontrarán, a su modo al concluir el libro, una aproximación profunda, respetuosa y -en suma- una *celebración* de las canciones de uno de los músicos y compositores más importantes del rock argentino.

## REFERENCIAS

García, C. (1972). *Vida*. Estudios Phonalex.

\_\_\_\_\_ (1996). *Say no more*. Columbia Records.

Madoery, D. (2021). *Charly y la máquina de hacer música: un viaje por el estilo musical de Charly García (1972-1996)*. Buenos Aires, Argentina: El Gourmet Musical Ediciones.

# LA DIALÉCTICA DIARIA

## THE DAILY DIALECTIC

Guido Lucaioli / [glucaiola@gmail.com](mailto:glucaiola@gmail.com)

Diego Poeta / [colodiego35@gmail.com](mailto:colodiego35@gmail.com)

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 15/09/2021  
Aceptado: 02/03/2022

### RESUMEN

El trabajo que presentamos aquí es una reseña del libro *Improvisar. El arte, la vida* del autor Stephen Nachmanovitch, especialista en improvisación e interacción de diversas disciplinas artísticas. La obra, dividida en tres grandes capítulos, fue publicada originalmente en inglés por la editorial New World Library de Canadá en 2019 y traducida al castellano por Teresa Arijón y editada por Paidós en el año 2021.

### PALABRAS CLAVE

improvisación; interacción; impermanencia

### ABSTRACT

The work that we present here is a review of the book *Improvise. The art, the life* of the author Stephen Nachmanovitch, specialist in improvisation and interaction of various artistic disciplines. The work, divided into three large chapters, was originally published in English by the New World Library of Canada in 2019 and translated into Spanish by Teresa Arijón and edited by Paidós in 2021.

### KEYWORDS

improvisation; interaction; impermanence





Improvisación, interacción, impermanencia. Con estos tres conceptos, Stephen Nachmanovitch, nos convoca a reflexionar sobre la improvisación: ¿Improvisar es actuar de manera impredecible? ¿Dónde emerge la improvisación más allá del mundo de las artes? ¿Podemos decidir cuándo improvisar? Estos interrogantes recorren las páginas de improvisar: la vida, el arte.

Nachmanovitch egresó de la carrera de Psicología de la Universidad de Harvard y se doctoró por la Universidad de California en Historia de la conciencia. Desde hace más de cuatro décadas, recorre el mundo como violinista y docente de improvisación interesado en los cruces entre danza, teatro y artes multimedia.

La tesis fundamental de su nuevo libro es que la improvisación es una forma de proceder que desarrollamos a diario, consciente e inconscientemente, en el transcurrir de cualquier disciplina, sea o no del mundo de las artes. Si hiciéramos un recuento de las acciones que llevamos a cabo desde que nos despertamos e intentamos discernir entre cuales fueron improvisadas o planificadas, descubriremos que la mayoría son un encadenamiento de sucesos, algo así como una *dialéctica de la cotidianeidad*, en las que no tenemos un diseño previo sobre cuáles serán esas acciones o cómo realizarlas.

El libro se estructura en tres capítulos denominados «Interacción», «Pensar como piensa la naturaleza» y «Arte y Poder», precedidos por una introducción. En sus páginas, con un estilo de escritura más coloquial que académica, Nachmanovitch nos interpela poniendo en relevancia tres hipótesis fundamentales: en primer lugar que la improvisación es una práctica colectiva cotidiana, que se fundamenta en la interacción con nuestro entorno y en el no apego (impermanencia); en segundo lugar, dado que el lenguaje es performativo y cosificador, debemos «pulverizar los sustantivos» para evitar representaciones rígidas; y por último, que la imperfección es una parte sustancial de nuestros actos y creaciones.

Según el autor, nuestra vida transcurre en un sin fin de situaciones improvisadas que constantemente se multiplican o se restan por el *feedback* que el entorno genera a partir de determinados sucesos. Por ejemplo, podemos planificar una charla o una exposición detalladamente, incluyendo posibles escenarios de lo que nos respondería un posible interlocutor, pero no podemos saber de antemano cuáles son las palabras que efectivamente vamos a decir

en el momento, ni las que dirá la persona con la que mantendremos el diálogo. Así, cuando estamos tocando un instrumento y en la obra alguien ejecuta un sonido que no está en la partitura, o se canta una letra que no es la ya escuchada o grabada, o el tipo de golpe sobre el parche de la percusión no es el escrito, el tiempo no se detiene y por ende la música tampoco.

Nachmanovitch plantea que la interacción es una práctica que podemos desarrollar a partir de la *atención flotante* (Nachmanovitch, 2021: p. 56), acercándonos más al concepto de *Sintiencia anoética* (Nachmanovitch, 2021: p. 137) aquel estado donde todo lo nuevo por conocer no pasa por el filtro de lo ya conocido, evitando los prejuicios que puede ocasionar el desarrollo de nuestra epistemología, es decir, clasificar previo a la experiencia. En este sentido, la práctica de la impermanencia y la interacción son fundamentales para vincularnos de manera virtuosa con un otro que creemos conocer pero que, no hacen más que diluir la unicidad y esencia de los elementos vivos o inanimados que nos rodean.

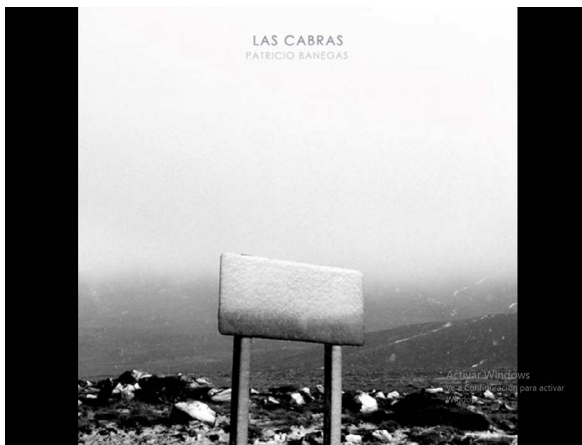
Nachmanovitch hace hincapié en cambiar sustantivos por verbos. Un ser vivo o un objeto, no es aquello que indica su clasificación a todo momento y espacio. Pensarnos como generadores de acciones temporales (musicar, improvisar, correr, «oficinar») hace que no solidifiquemos ni a los sujetos y objetos que nos rodean. También nos invita a reflexionar sobre todas las estructuras mentales y reales, producidas por nuestro Yo, que condicionan y reducen nuestras capacidades cognitivas y sensoriales. Pensarnos como improvisadores a todo momento puede generar vínculos profesionales y afectivos más virtuosos. *Estar permeables a todo el met mensaje que esa dialéctica cotidiana nos presenta con sus patrones culturales y un presente que puede ser modificado paso a paso.*

La improvisación va más allá del concepto asociado con el jazz, donde hay un solista que toca sobre una base. Nachmanovitch nos invita a experimentar un concepto más abarcativo y lo podemos vivenciar en la ejecución de una obra barroca o en una chacarera. Improvisar es ampliar nuestros sentidos percibiendo el entorno antes que imponer nuestras acciones. Improvisar es mejorar el mundo que nos rodea y nuestra existencia en el mismo.

## REFERENCIAS

Nachmanovitch, S. (2021). *Improvisar. El arte, la vida*. Paidós.

# LAS CABRAS



**Escribe Patxi Asdrubát Linares**  
[patxi.lin94@gmail.com](mailto:patxi.lin94@gmail.com)

Patricio Banegas  
2021

### Integrantes

Patricio Banegas, Federico Alegre, Javier Raffo, Maximiliano Poles, Lucrecia Giordano, Celia Eymann, Matias Donati.

### Producción fonográfica

Patricio Banegas

### Producción artística

Patricio Banegas y Federico Alegre

*Las cabras*, de Patricio Banegas, es un disco que toma a la canción como punto de partida. Situado entre lo acústico, de construcción textural progresiva, y lo eléctrico, en donde se utilizan de manera equilibrada los gestos rítmicos y giros armónicos característicos del Rock. La sonoridad integral del disco no solo pretende permanecer en ese lenguaje, sino que hay una tendencia a arreglar las canciones con materiales sonoros que aluden a la imagen. Es decir, se genera una reciprocidad entre lo poético y lo melódico, en la medida en que las palabras no solo significan lo que dicen, a través de la letra, sino que también significan cómo suenan. En ese sentido, en el final de *Ritual* se da un diálogo entre la fila de cuerdas y las líneas melódicas de los demás instrumentos que le imprime la noción espacial de dimensión y relieve a lo enunciado.

Mucho de lo dicho son imágenes que aluden a la Patagonia, al valle, al río, al bosque, al campo y sus animales. La tapa del disco va en esa sintonía sin dudas, al evidenciar que el espíritu creativo del autor se encuentra entre la montaña y la ciudad. Así como también se presentan contradicciones que desandan sensaciones y deseos potenciales como en «Plutón».

La textura por momentos es de voz acompañada de guitarras; otras veces de banda o espacios de transición de sintetizadores y cuerdas. Algo que refresca la escucha en el disco es la acumulación de capas texturales que se superponen y que en muchos casos terminan liberándose para dejar, en la austeridad de los materiales, la propia progresión de la música que pide nuevas apariciones, como en «Totoro».

Cada canción del disco está compuesta y arreglada de manera tal de acentuar continuidades y rupturas. Las partes que repiten nunca lo hacen de igual manera, y lo que va cambiando en el tiempo se encaja de forma tal que no genere sobresaltos a la escucha, aunque la propia dinámica del disco demanda una escucha activa.



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

# SAMBUARÍ



**Escribe Patricio Banegas**  
[patricioanegas@gmail.com](mailto:patricioanegas@gmail.com)

Sambuari  
2021

#### Integrantes

Agustina Sisti, Leandro Mellid, Leo Cáceres, Lucas Vallina. Musicxs invitadx: Leo Bértora, Leo Cedion, Maju Barbosa.

#### Producción fonográfica

Pablo Gindre

#### Producción artística

Sambuari

*Sambuari* es el primer trabajo discográfico del grupo musical que lleva el mismo nombre. La potencia de este material es múltiple, pero radica en un elemento fundamental: el arreglo preciso y cuidado, desarrollado a partir del concepto de contrapunto rítmico, propio de la música de tambores. Tanto en las dos composiciones propias de la banda, «Piel de tambor y lemanja», como en las dos versiones, «Oxossi y Canto de Ossanha», la complejidad textural y formal da cuenta del trabajo del arreglo como proceso ligado a la composición y no sólo a la interpretación.

Las cuatro canciones que conforman este EP se enmarcan en lo que podríamos llamar *música de*

*frontera*. Situado en una intersección en la que confluyen la música popular brasilera, la música de tambores, el reggae y algunos elementos del rock y del rap, el grupo disuelve los límites establecidos por los géneros para proponer otras mixturas, aunque sin perder nunca su condición afrodiaspórica como punto de partida y eje vertebrador. Esta actitud sienta de algún modo una postura política y estética respecto de la producción artística: la cultura como tejido vivo y en constante desarrollo, cuyos límites siempre vuelven a correrse de lugar.

*Sambuari* es, entonces, un álbum arreglado con minuciosidad, que propone una audición entretenida



y atenta —da gusto transitar por las distintas configuraciones que conforman la textura, prestándole atención a las diferentes líneas melódicas y rítmicas— pero también habilita la posibilidad de habitarlo corporalmente, ya que más allá de sus cambios de compás inesperados, sus contrastes texturales abruptos y sus fluctuaciones en el tempo, deja abierta la chance de escucharlo y bailar.

# RESEÑA DISCOS

# BRUJERÍA



**Escribe Federico Alejandro Del Río**  
[delriofederico@abc.gob.ar](mailto:delriofederico@abc.gob.ar)

Marina Dibain  
2020

## Integrantes

Marina Di Bastiano, Juan Pablo Suarez, Kahil Ferraris, Sebastian Di Leva, Sebastián Alonso, Gastón Puga, Brian Puga, Alan Puga, Rodrigo Runco, Ignacio Álvarez, Ignacio Giusti, Esteban Portnoy, Juan Emilio Suarez, Daniel Chappet, Fernando Álvarez.

## Producción fonográfica

Marina Di Bastiano

## Producción artística

Marina Di Bastiano y Juan Pablo Suarez

En mayo de 2021, en La Plata, Marina Dibain canta como han cantado otras cantoras en discos que son referencia para la música centroamericana. Pero su voz trasciende la ansiedad de la música comprimida en plataformas de *streaming* y se oyen sus tantos territorios transitados a lo largo de sus 15 años de carrera. En *Brujería*, su placa debut lanzada en mayo del 2021, Marina expone ocho canciones de autoría propia que ha cantado en diversos formatos antes de la salida del disco. Así, canciones como «Loca», «Voy cantando» o «Papel en Blanco» han sido tocadas tanto en la intimidad de ciclos acústicos como en las clásicas *Rodas* de los Martes Platenses junto a Carinhosos da Garrafa.

En *Brujería*, lo que abundan son las buenas composiciones. Las canciones que conforman el primer lanzamiento de Marina Dibain quedan sonando luego de la primera escucha. Es que, además de una gran capacidad técnica vocal, Marina despliega una enorme sensibilidad tanto para los momentos más reflexivos del disco como para aquellos que invitan a moverse y cantar. En «Loca» o en «Papel en blanco» —que nace como trabajo final de una de las materias que contiene el plan de estudios de la carrera de Música Popular en la Facultad de Artes (UNLP)—, se destaca una constante en el disco: la justeza en el desarrollo armónico, siempre acorde y medido a las necesidades melódicas; la gran capacidad técnica instrumental

de los invitados del disco —la que se destaca sobre todo en los pasajes instrumentales o «solos»— y la versatilidad en el abordaje de los géneros y ritmos latinoamericanos. Marina y su banda se desplazan con facilidad tanto en las baladas pop como en los ritmos de América Central, con aportes del lenguaje del jazz y de las músicas populares argentinas.

En la canción que da nombre al disco se destaca la capacidad de Marina de improvisar, de inspirarse en los montunos que se suceden a lo largo de la canción. Inspiraciones que también podemos encontrar en «Tranquila», el *track* de mayor duración del disco, donde además nombra a toda su banda acompañante hacia el cierre de las improvisaciones. Mención aparte merece «Diferente», cuarto *track* del álbum, cuyo estilo de arreglo, su melodía, su armonía, sus secciones instrumentales podrían emparentarse con el trabajo de Kiko Cibrián y Luis Miguel o Gloria Stefan.

En síntesis, Marina Dibain logra una propuesta moderna pero donde no solo resuenan esos ecos de referentes de la música popular latinoamericana, sino también su propia trayectoria, la de una reconocida cantante y compositora de la ciudad de La Plata. En *Brujería*, se ve tanto ese recorrido de liderazgo en distintas agrupaciones musicales platenses como su formación en la carrera de Música Popular. Marina reivindica, sin duda con intenciones, el lugar de la canción popular por encima del virtuosismo técnico y el fetichismo tecnológico. No porque su disco carezca de estas otras dimensiones, sino porque pone en primer lugar que sus canciones se puedan cantar, se puedan aprender y se puedan corear.

## TRABAJO



**Escribe Tomás Clarke**  
[tomasclarke.fba@gmail.com](mailto:tomasclarke.fba@gmail.com)

Juanchi Gascón  
2021

**Producción artística**  
Juanchi Gascón

**Producción fonográfica**  
Juanchi Gascón

Para quienes hayan visitado la obra de Juanchi Gascón, este no es un álbum al que el autor, como oyentes, nos tenga acostumbrados. Es un disco de rupturas. *Trabajo* pone de manifiesto, ya desde su nominación, un principio que muchas veces queda velado tras los imaginarios y representaciones en torno a la producción artística: que el arte no es un tema de inspiración, sino que resulta de una labor en la totalidad de sus dimensiones. Es la actividad productiva del compositor en conjunción con la intencionalidad poética, lo que le asigna un plus de valor a la obra.

Se trata de una producción a contrapelo de las anteriores, pero de síntesis respecto de su inmediata antecesora: *Ángel de sal* (2020). Desde el punto de vista interpretativo se produce un desplazamiento y un despliegue, por parte del compositor, en el que logra fundir lo vocal-instrumental en una única trama. Desde una perspectiva compositiva pueden advertirse, en canciones como «Juana desconexión» o «Filoso decir», materiales melódicos que en el seno de su repetición parecieran ir elucubrando el destino incierto de su resolución. Repetición y cambio se erigen como los cimientos de la imagen temporal.



*Trabajo* es un disco de experimentación en donde los roles de compositor, intérprete y productor musical confluyen en una misma figura. Es un tributo a la búsqueda de una poética auténtica. La primacía de la palabra le otorga centralidad a la canción volviéndola el formato privilegiado del álbum delimitando así, a lo largo de sus nueve composiciones originales, los rasgos de su fisonomía total.

Escuchar a Gascón supone abrirse al universo de un músico entramado que, lejos de sucumbir ante la mera seducción melódica culturalmente instaurada por el paradigma estético de las bellas artes, invita a adentrarse en aquellos espacios habitualmente desoídos.

# DE MARES, HORIZONTES Y FUEGUITOS

Fernanda Lastra / [fernandlastr@gmail.com](mailto:fernandlastr@gmail.com)

Buffalo Philharmonic. New York. The University of Iowa. Iowa. Estados Unidos

Siempre quise tener la experiencia de vivir fuera de Argentina y de perfeccionarme como artista. También tomaba esa opción a modo de crecimiento personal, ya que viajar, para mí, siempre ha sido una experiencia transformadora. De 2011 a 2015 viajé a Brasil durante cada verano, participando en diferentes Festivales de música y tomando clases de dirección. Atesoro cada viaje, cada momento vivido. A partir de 2015, el deseo de radicarme fuera del país comenzó a crecer con fuerza. Sentía una necesidad interna gigantesca de seguir creciendo y no lograba encontrar las respuestas que buscaba. A su vez me preguntaba: «y si no es ahora: ¿cuándo...?» Si algo he aprendido estos años es que, por más difícil que parezca, hay que pasar a la acción en la búsqueda de lo que anhelamos.

En marzo de 2016 mi vuelo desde Ezeiza aterrizó en el aeropuerto John Fitzgerald Kennedy de Nueva York. Era mi primera vez en Estados Unidos y en un país de habla inglesa. A pesar de mi flamante TOEFL aprobado (examen de inglés internacional requerido por las universidades) la comunicación no fue sencilla. De allí viajé por tierra hacia la ciudad de *State College*, Pensilvania, donde me esperaba una audición para competir por una beca en la Maestría de Dirección Orquestal de la *Penn State University*. Salir de JFK fue una aventura, pero tarea lograda, me encamine hacia mi destino, respirando profundamente, con autoconfianza, ansiedad y muchísimos nervios.

Me había preparado mucho para esta audición, que estaba dividida en dos partes: ensayo con la Orquesta Filarmónica de *Penn State* (con la Suite Pájaro de Fuego de Stravinsky) y un examen en el que debía leer a primera vista en el piano corales de Bach a 4 claves antiguas, transcribir un dictado de acordes y realizar cifrado armónico, reconocer partituras de orquesta (compositor y periodo) y realizar una entrevista. Luego de esta audición, me esperaba otra entrevista en la Universidad de Missouri donde también había quedado seleccionada para realizar la Maestría de Dirección Orquestal.



Cuando llegué a *Penn State* quedé impresionada con el nivel de la orquesta, las instalaciones y la excelencia profesional y calidez humana del que sería mi profesor y es hoy uno de mis más admirados y queridos mentores, el Maestro argentino Gerardo Edelstein. Una vez que terminó mi audición, viajé al día siguiente hacia la ciudad de Columbia, Missouri. Ya sabía dónde quería estudiar y rogaba que fuera una de las candidatas seleccionadas para la beca de estudio en *Penn State*, ya que hay solo dos puestos por año. Es así que, estaba en la *Missouri University*, a media hora de entrevistarme con el director de las orquestas allí, cuando recibí la llamada del Mtro. Edelstein diciendo que mi audición había sido muy buena y me preguntaba si me interesaría estudiar en *Penn State*. Mi alegría y gratitud eran inmensas. Hoy, después de cinco años, ya graduada de *Penn State* y a punto de graduarme de mi doctorado en la Universidad de Iowa, me emociona solo pensar en ese momento. Era un sueño hecho realidad. Veía como mi camino, que había empezado a los 10 años en el Conservatorio de Mar del Plata, se abría hacia nuevos horizontes gracias al esfuerzo de tantos años de trabajo y estudio.

Hasta antes de mi salida del país trabajaba para la Facultad de Bellas Artes, ya como ayudante graduada, en la cátedra de Audioperceptiva III-IV con el Prof. Cesar Bustamante (puesto en el que trabajé desde 2012 junto a la Dra. Malbrán hasta 2016), y dirigía mi proyecto instrumental «La Trama Ensemble», trabajando mucho para la gestión de cuatro conciertos anuales, haciendo adaptaciones y arreglos para nuestro orgánico y llevando adelante ensayos y conciertos. Ahorraba todo lo que podía, y preguntaba a toda persona que hubiera estudiado fuera del país: cómo hacer, dónde estudiar, por dónde empezar. Fue así como fui encontrando respuestas. Algunas en *Google*, por supuesto, pero la mayor parte de ellas (incluso la necesaria dosis de autoconfianza) en amigos, personas muy queridas y personas a las que contacté en esa búsqueda personal. A todos ellos les estoy profundamente agradecida.

Una vez tomada la decisión comencé el proceso de investigación y conocimiento del sistema educativo, calendario académico y características de la enseñanza superior aquí en Estados Unidos, que es diferente a la de Argentina. Esto me permitió realizar la inscripción en la maestría y, luego de una primera selección por video, tuve la posibilidad de audicionar en persona en marzo de 2016. Fue con mucho esfuerzo económico que viajé, sin saber que podría pasar, pero con la certeza de que estaba preparada académicamente, de que sabía lo que quería y que solo necesitaba una oportunidad.

Debo decir que la performance de esa primera audición en 2016 fue el resultado de una intensa preparación personal, pero ciertamente

sustentada en mis años de estudio en la Facultad de Bellas Artes. Las cátedras de Audioperceptiva, Análisis Musical, Historia de la Música, Dirección, Música de Cámara, etcétera, integradas a mi experiencia profesional de ese momento fueron clave para poder realizar la audición con éxito.

Una vez radicada en Estados Unidos comencé mi maestría en agosto de 2016, para graduarme dos años más tarde, en 2018. Mi experiencia en *Penn State* fue maravillosa desde el primer día y el proceso de adaptación a una nueva cultura, a un nuevo lenguaje y modos de hacer, fue rápido. Tuvo que serlo porque el modo de trabajo aquí es intenso. Las jornadas van de 8 de la mañana a 10 de la noche, dependiendo de los horarios de ensayo y responsabilidades. En algunos momentos podía parecer agobiante pero nunca me sentí tan productiva y energizada por todo lo que aprendía. Pude conocer la profesión como nunca antes. Por supuesto, cada vez que uno da un paso, el horizonte se corre hacia adelante. El conocimiento de los propios límites genera dudas, pero, para mí, generaba a su vez querer caminar más allá.

Es así que, en 2018, inicié mi doctorado en Dirección Orquestal en la Universidad de Iowa. Pasé por otro proceso de inscripción, selección por video y audiciones al mismo tiempo que terminaba mi maestría, por febrero de 2018. Aquí las clases terminan en mayo, por lo que me encontraba en el medio de la vorágine del calendario académico, sin embargo, eso no impidió que pudiera prepararme para la audición. Una vez más, mis conocimientos previos junto con mi anhelo de crecer y de caminar hacia un nuevo horizonte me dieron fuerzas. Ese año fui seleccionada para dos universidades nuevamente.

Como estudiante de posgrado en Estados Unidos, se puede tener la fortuna de ser seleccionada para una beca, como fue mi caso. Esta beca consiste en un modesto sueldo (que cubre mínimos gastos de alquiler) a cambio de trabajar para la universidad. Este puesto se llama *Teaching Assistant*, también conocido como «TA». Estas TA pueden ser de 10 horas semanales de trabajo o de 20 horas. Como TA en el área de la dirección orquestal se tiene diferentes responsabilidades en las áreas pedagógica y administrativa.

Mi trabajo como TA en *Penn State* se abocaba, en el área pedagógica, a la dirección musical de la Orquesta del Campus (orquesta conformada por alumnos de la universidad que pertenecen a diferentes carreras y que no persiguen una carrera musical); y en la administrativa, a la preparación de partes y carpetas para las tres orquestas de la universidad (fotocopias, copiado a mano de arcos, tareas de orden en la biblioteca, etcétera).



Ambas responsabilidades eran compartidas con mi colega de estudio. A su vez, tenía mis obligaciones como alumna de la maestría (cursadas, preparación de trabajos escritos, estudio de partituras, y preparación personal para las clases de dirección, etcétera). Y finalmente mis funciones como Asistente de Dirección de las Orquestas conformadas por alumnos de las carreras de música: la Orquesta Filarmónica (que tuve oportunidad de dirigir en dos ocasiones) y la Orquesta de Cámara (en la que pude colaborar como director asistente en la producción de la ópera *Così fan tutte* de Mozart). Las tareas de asistencia de dirección incluyen, a su vez, la preparación y dirección de ensayos seccionales y otras tareas administrativas abocadas a la promoción de conciertos.

En la Universidad de Iowa, mis tareas como TA también se abocaron, hasta mayo de este año, a dos áreas. Como TA en el área pedagógica co-dirigí la Orquesta del Campus de 2018 a 2021 y como tarea administrativa me desempeñé como jefa de la biblioteca orquestal que comprende la preparación de partes, copiado de arcos, devolución de partituras rentadas, actualización de catálogos, etcétera, de las tres orquestas que dependen del departamento orquestal. Con un catálogo de más de 1500 obras y seis conciertos por semestre comprendidos entre los tres ensambles, el trabajo es intenso. Luego, como estudiante de doctorado (además de mis responsabilidades académicas) mis tareas incluyeron la asistencia de dirección: dirección de ensayos seccionales, la dirección en concierto de la Orquesta Sinfónica de la Universidad en varias ocasiones. A su vez, de 2018 a 2020 fui seleccionada como Asistente de Dirección de las producciones de ópera de la universidad, dirigiendo dos de ellas en concierto.

Estos años en Estados Unidos han sido invaluable como motores de crecimiento personal y profesional, y hoy un nuevo horizonte se abre con la posibilidad de trabajar para la Buffalo Philharmonic, una de las orquestas más prestigiosas del país. La curiosidad y la búsqueda de nuevos aprendizajes siempre me han impulsado a querer mejorar día a día. Debo dar gracias al apoyo incondicional de mis padres que hicieron posible que un noviembre llegara desde Mar del Plata a la Facultad de Bellas Artes en búsqueda de un sueño. Paradójicamente, en una ciudad donde perderse es lo primero que le sucede a una persona al tomar una diagonal, apenas entre al edificio de diagonal 78, lejos de sentirme perdida, me sentí en casa.

Siempre he admirado y me han inspirado las personas que disfrutan lo que hacen y viven apasionadamente. Conocí a muchas en la Universidad de La Plata: profesores, amigos y colegas músicos o no músicos, gente

que inspira a otros con su energía. Como diría Eduardo Galeano (1993), esos fuegos intensos que, al acercarnos, nos encienden.

## FERNANDA LASTRA

Nació en Mar del Plata, Argentina. Graduada de la Licenciatura en Dirección Orquestal y Licenciatura en Dirección Coral de la Facultad de Bellas Artes, UNLP; posee una maestría en Dirección Orquestal de la Universidad de Penn State y actualmente está completando sus estudios de doctorado en Dirección Orquestal en la Universidad de Iowa bajo la tutela de la Dra. Mélisse Brunet.

En 2022 Fernanda fue nombrada *Conductor Diversity Fellow* en la Orquesta Filarmónica de Buffalo, Nueva York, (JoAnn Falletta, directora musical) donde se desempeñará a partir de septiembre como miembro del equipo artístico de la BPO y del Consejo de Diversidad, Equidad e Inclusión. Hasta Mayo de 2022 Fernanda ejerció como *Director of Orchestras* en *Augustana College* en Rock Island, Illinois, teniendo a su cargo la dirección pedagógica y musical de las orquestas sinfónicas y de cámara. Paralelamente se desempeñó como Directora Asistente de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Iowa.

## REFERENCIAS

Galeano, E. (1993). *El libro de los abrazos*. Siglo XXI Editores.