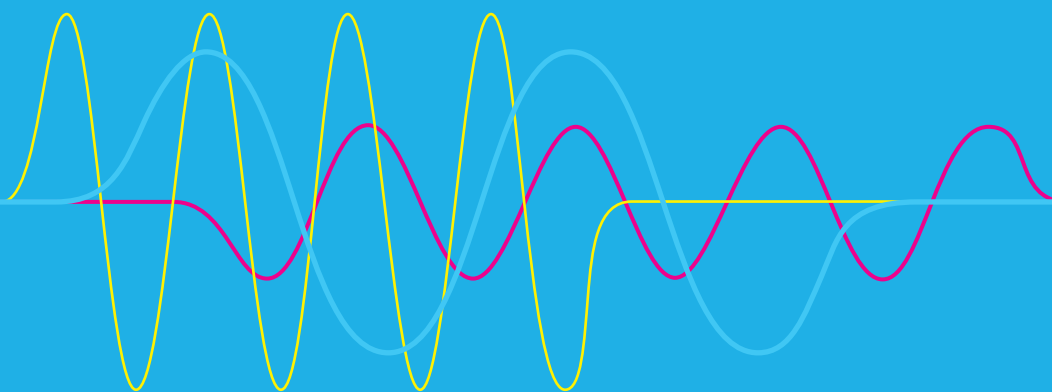


ISSN: 0719-7241  
Enero - Junio 2019



# *Ámbito Sonoro*

Revista del Centro de Investigación  
Musical Autónomo CIMA



**budismo**  
**sureste europeo**  
**Schopenhauer**  
**Feldman**  
**identidad**  
**música antigua**  
**crisis económica**  
**mercado laboral**  
**vanguardia**



ISSN: 0719-7241  
Enero - Junio 2019



# *Ámbito Sonoro*

Revista del Centro de Investigación  
Musical Autónomo CIMA



budismo  
sureste europeo  
**Schopenhauer**  
**Feldman**  
identidad  
música antigua  
crisis económica  
mercado laboral  
vanguardia



# *Ambito Sonoro*

**Revista del Centro de Investigación  
Musical Autónomo CIMA, Año 4, N°7**  
Enero - Junio 2019  
Valparaíso, Chile

## **Director**

Juan Sebastián Cayo Sánchez

## **Subdirector**

Gerardo Marcoleta Sarmiento

## **Corrección de estilo**

Juan Sebastián Cayo - Gerardo Marcoleta Sarmiento

## **Diagramación**

Mario Mendoza Valdivia

## **Editores**

Lic. Eduardo Cáceres  
Universidad de Chile

Dr. Alberto Díaz Araya  
Universidad de Tarapacá

Dr. Juan Pablo González  
Universidad Alberto Hurtado

Dr. Jorge Martínez  
Universidad de Chile

## **Editorial**

Ediciones Cluster

**ISSN: 0719-7241**

Enero - Junio 2019



[www.cimach.cl](http://www.cimach.cl)

## **Financia:**



Fondo del Libro y la Lectura 2019  
REGIÓN DE VALPARAÍSO

# ÍNDICE

PRESENTACIÓN	4
--------------	---

## ARTÍCULOS

Convertir lo 'pre-moderno' en posmoderno: Música antigua en el sureste europeo y la crisis económica de 2008.	9 - 32
---	--------

Mélodie Michel

La contemplación estética en Schopenhauer, la estética de Morton Feldman y la muerte del ego a través del arte como fin común.	33 - 46
--	---------

Juan Pablo Posada Álvarez

## CRÓNICA

Reflexiones sobre música e identidad.	51 - 55
---------------------------------------	---------

José Miguel Arellano

Crónicas del Proyecto Canto de Sirenas en la Bahía de Valparaíso 2006. ¿Cómo sobrevivir a un proyecto de vanguardia?	57 - 62
--	---------

Isabel Céspedes

## ANÁLISIS

Carrera séptima. Análisis de un paisaje sonoro de la emblemática avenida de Bogotá.	67 - 77
---	---------

Diego Fernando Rojas Forero

RECOMENDACIÓN DISCOGRÁFICA	78
----------------------------	----

DATOS SOBRE LOS EDITORES, AUTORES Y RESPONSABLES DEL PRESENTE NÚMERO	80
--	----

ESTRUCTURA DE <i>ÁMBITO SONORO</i>	85
------------------------------------	----

## PRESENTACIÓN

*Ámbito Sonoro*, publicación periódica del centro CIMA, presenta en esta oportunidad su séptima edición la cual, como es habitual, otorga diferentes miradas sobre aspectos y problemáticas relacionadas al campo de lo sonoro como medio. Es de esta forma que en nuestra sección de artículos, Mélodie Michel proporciona “Convertir lo ‘pre-moderno’ en posmoderno: música antigua en el sureste europeo y la crisis económica de 2008”, en el cual la autora analiza la realidad en la práctica de la música antigua en un sector de Europa y cómo esta se articula con la actual situación laboral de los intérpretes activos, esto considerando la crisis económica sufrida por algunos países del continente europeo. Por otro lado, Juan Pablo Posada, a través de “La contemplación estética en Schopenhauer, la estética de Morton Feldman y la muerte del ego a través del arte como fin común”, intenta establecer un vínculo entre las tendencias ideológicas de estos dos artistas. Aquello realizado mediante el análisis de algunos textos en los cuales podemos identificar relaciones con el budismo, arte, belleza, entre otros aspectos que favorecen la estética de ambos personajes.

En la sección crónica, Isabel Céspedes entrega “Canto de Sirenas en la Bahía de Valparaíso 2006” ¿Cómo sobrevivir a un proyecto de vanguardia? En el transcurso de su relato la autora se adentra en su experiencia como organizadora, asimismo, debido a su carácter innovador, podemos evidenciar los desafíos que surgen en este tipo de proyectos artísticos. Además, José Miguel Arellano ofrece “Reflexiones sobre música e identidad”, en donde analiza el asunto identitario desde una dinámica musical y centrada en lo latinoamericano.

En el apartado de análisis, contamos con el aporte de Diego Forero con el trabajo “*Carrera Séptima*: análisis de un paisaje sonoro de la emblemática avenida de Bogotá”, obra del compositor Mauricio Bejarano. Este indaga sobre una creación que emplea el registro de audio de una zona histórica de la ciudad colombiana, con ello el escrito examina aspectos técnicos y estéticos, igualmente, comenta sobre la construcción de memoria latinoamericana a partir de un relato sonoro.

Por último, en recomendación discográfica, Álvaro Núñez Carbullanca reseña sobre el disco “Escorzos” (2016), del compositor chileno Manuel Contreras Vázquez.

De este modo, y como habitualmente se plantea, es que la presente edición de *Ámbito Sonoro* se articula desde diferentes visiones, con el objetivo de contribuir al campo de la música mediante lo multidisciplinario.

**Juan Sebastián Cayo S.**  
**Director *Ámbito Sonoro***



# ARTÍCULOS

## ARTÍCULOS

	Págs.
Convertir lo 'pre-moderno' en posmoderno: Música antigua en el sureste europeo y la crisis económica de 2008. Mélodie Michel	9 - 32
La contemplación estética en Schopenhauer, la estética de Morton Feldman y la muerte del ego a través del arte como fin común. Juan Pablo Posada Álvarez	33 - 46



# CONVERTIR LO 'PRE-MODERNO' EN POSMODERNO: MÚSICA ANTIGUA EN EL SURESTE EUROPEO Y LA CRISIS ECONÓMICA DE 2008

MÉLODIE MICHEL

PH.D. (C) EN CROSS-CULTURAL MUSICOLOGY,  
UNIVERSITY OF CALIFORNIA SANTA CRUZ (UCSC).  
mmichel2@ucsc.edu

## Resumen

El movimiento de la 'Música Antigua', como sub-práctica de la música erudita de origen europeo o música 'clásica', ha conocido en los últimos años un fuerte crecimiento, en particular gracias a un impulso que emana desde el norte de Europa. Sin embargo, lo que podemos llamar la 'moda' de la Música Antigua también abarcó otros países de Europa y del mundo. Este artículo examina la parte laboral del mercado de la Música Antigua en el sureste europeo y el cómo el giro desde la música 'moderna' (principalmente orquestal) hacia la 'barroca' (principalmente regida por el *freelance*) ha sido una de las respuesta a la crisis económica que sufrieron países como Italia, España o Portugal a seguir el 2008. Basándose sobre una investigación etnográfica con profesionales de estos países, el trabajo cuestiona las relaciones entre ideologías estéticas o musicales por un lado, y realidades laborales por el otro.

**Palabras clave:** Música Antigua; etnografía; sureste europeo; crisis económica; mercado laboral.

## Abstract

The 'Early Music' movement, a sub-practice of Western Art Music - or 'classical' music - has known in recent years a rapid growth, particularly from an impulse coming from Northern Europe. However, what we can call a 'trend' of Early Music also reached other countries in Europe and in the world. This paper examines the labor organization aspect of Early Music in the Southwestern part of Europe, and how the turn from 'modern' (mostly orchestral and under contracts) to 'baroque' (essentially freelance) music has been one of the answer to the 2008 economic crisis that severely hit countries, such as Italy, Spain, and Portugal. Stemming from a ethnographic research with practitioners from and active in these countries, this work interrogates the relationship between aesthetic or musical ideologies on the one hand, and labor organization realities on the other.

**Key words:** Old music, ethnography, southeast european, economic crisis, working market.

## Introducción

La práctica que se define a sí misma como Música Antigua, es un subgénero de la música clásica occidental enfocada en la recuperación de partituras, instrumentos y tratados, contemporáneos a la música estudiada, para una interpretación lo más cercana posible a versiones originales del repertorio. La práctica de la Música Antigua, se ubica en contrapunto a la práctica 'tradicional' de la música clásica (a la cual se da el apelativo de 'moderna') que en general se basa sobre líneas pedagógicas de tradición oral. El ámbito de la música interpretada de forma 'históricamente informada' (otro nombre para la Música Antigua), generalmente se concentra en repertorios de los siglos XIII a XVIII, y más específicamente en la música barroca (siglos XVII a principios del XVIII) aunque no excluye repertorios más tempranos o más tardíos, siendo definida más por la actitud en el acercamiento que por un corpus de música determinado.

En este ensayo trataré sobre las comunidades de músicos que trabajan en el ámbito de la Música Antigua, desde un punto de vista etnomusicólogo y sociológico, detectando las particularidades de estas comunidades, sus creencias, su construcción de identidad y su organización. En el 2001, Kay Shelemay decidió abordar los círculos de la Música Antigua desde un enfoque etnomusicológico, y en su 'estudio preliminar' sobre las actividades de Música Antigua en Boston, llamó a los musicólogos y los etnomusicólogos a trabajar juntos, intercambiando sus objetos de estudio y sus metodologías. Todavía hoy, la literatura que se acerca a este tema no deja de ser escasa, especialmente en el sur de Europa, donde esta práctica tiene incluso un éxito creciente. Intentaré responder a este vacío de información. Ubicaré después el sistema de organización laboral *freelance* (trabajo autónomo) típico de la Música Antigua, relacionándolo con literatura más general sobre el concepto de *networking* (organización en redes), modelo de importancia para interpretar los cambios sociales que ocurren en este siglo. Para el estudio que nos interesa aquí, daré una atención particular a las relaciones que existen entre este sistema organizativo y las ideologías clave que utilizan los músicos antiguos en su interpretación musical. Finalmente examinaré los efectos de la crisis económica del 2008 sobre estas comunidades, enfocándome especialmente en los países del sur Europeo, en particular Italia, España y Portugal. En estos países encontramos, de hecho, una aparente paradoja entre las *dificultades* encontradas por esos países después de la crisis económica, y el *incremento* de la Música Antigua en esta zona en el mismo período. Vamos ver que, lejos de ser paradójico, estos hechos están intrínseca e íntimamente ligados.

## Las ideologías en juego en la Música Antigua

Es difícil hablar de Música Antigua, o interpretación históricamente informada, definiéndola por sus sonidos o por sus reglas de interpretación, justamente porque esta práctica no se define por hábitos de interpretación, o por resultados sonoros o gestuales, sino por la actitud que permite llegar a tales resultados desde la partitura musical. Por eso, me parece más interesante abordar aquí el tema de la Música Antigua primero por las ideologías que contiene, y luego por su sonido, considerando su percepción y los conceptos que le están asociados (es decir por las relaciones físicas e intelectuales entre los sonidos).

Para este fin, no me basaré en metodologías estrictamente musicológicas, sino que intentaré abrir el discurso hacia las convicciones intrapersonales que unen la comunidad de la Música Antigua, es decir, integrando métodos etnomusicológicos. Fue Kay Shelemay la que, en 2001, abrió un nuevo camino para la etnomusicología al explorar la escena de la Música Antigua en Boston, dando voz a sus practicantes y a miembros de la audiencia. Su artículo se basa en las definiciones y contextos históricos de la etnomusicología y destaca la similitud entre la investigación etnomusicológica y la práctica de la Música Antigua, junto con la idea de un 'mundo perdido' para ser recuperado y reinterpretado. Mostrando la conexión existente entre la Música Antigua y la música 'del mundo', se muestra a favor de una *etnografía* de la Música Antigua, enfatizando la importancia de esta práctica como un espacio experimental para los musicólogos históricos. En particular en los Estados Unidos, la Música Antigua tuvo, desde los años 1980, una fuerte conexión con el desarrollo de la etnomusicología, ya que señalaba el fin del cronocentrismo implícito en la tradición de la música clásica occidental (Haynes, 2007), tal como la etnomusicología denunciaba su etnocentrismo.

Enfocada principalmente en el período barroco (siglo XVII y principios de XVIII), los hábitos interpretativos de la Música Antigua muchas veces se han construido no sólo en base a las evidencias históricas, sino también en relación estrecha con las tradiciones hegemónicas de la interpretación en la música clásica (en la práctica que llamamos 'moderna' por contraste con la 'antigua'), sea para oponerse a ellas, o refiriéndose a estas prácticas como puntos de partida. De hecho, este movimiento nació como un rechazo a la tradición y como búsqueda de formas de interpretación nuevas y originales, además de basadas en fuentes primarias. Al contrario de una especialización extrema de la experticia como lo requiere el sistema de audiciones para conservatorios u orquestas sinfónicas, la práctica

de la música antigua necesita un conocimiento muy amplio en varios campos, como por ejemplo técnica instrumental, historia, paleografía, etc. Asistimos acá a una voluntad fuerte de salir de las disciplinas, o por lo menos de las separaciones arbitrarias de éstas y de sus aislamientos epistemológicos, lo que Michel Foucault (1975) consideraba una técnica moderna de poder. Además, un músico debe ser capaz de interpretar músicas de varias épocas y lugares, y los signos musicales pueden tener un significado muy diverso en función de su contexto, que el intérprete será capaz de analizar y diferenciar. Presuponer y aceptar estas diferencias significa entrar en un mundo contextualizado y contextualizable, lejos de las leyes universales que eran el enfoque principal del pensamiento moderno. Esta relatividad del saber se ve como una oportunidad de conversación científica y tiene, obviamente, sus consecuencias en la pedagogía, donde no hay tanto énfasis en el objeto de estudio, como en el sujeto, que es intérprete e investigador. Por esta razón, la pedagogía en la Música Antigua no busca una homogeneización del sonido y de la interpretación, sino que favorece la construcción individual de un saber y de cada interpretación, ya que está basada en una investigación seria y demostrable (legítima y estructurada, o posiblemente legitimable). Estas ideologías son coherentes con la interpretación musical en sí misma: la importancia respectiva entre las notas de un texto musical no depende de jerarquías pre-establecidas y universalmente válidas, sino de un juego complejo y dinámico de valores en un contexto musical, cultural, filosófico e histórico particular.

Entre los músicos, las jerarquías también son distintas: el papel del director de orquesta es menos central, el solista es posiblemente un miembro de la agrupación, los cantantes e instrumentistas pueden muy bien verse puestos a un nivel de igualdad. El poder de decisión está repartido de manera más pareja entre los miembros de una agrupación. Cada músico tiene una responsabilidad frente a la partitura y se debe posicionar como el verdadero *intérprete* (en el sentido de *intermediario*) entre un artefacto que perdió su significado a lo largo del tiempo y un público actual que deberá entusiasmarse poco a poco en escuchar la música de otros siglos y los sonidos de otras épocas. Esta responsabilidad le da una *agency* (capacidad de decisión) que difícilmente encontraba en la música romántica, sobre todo con la creciente necesidad de estandarización de las orquestas modernas, y donde el instrumentista tiene un papel de *ejecutante* más que de intérprete<sup>1</sup>. Tener tanta responsabilidad y libertad de acción provoca un sentimiento de autorrealización muy fuerte. Este

---

1 Obviamente existen músicos que también tocan en orquestas, y/o que saben dar a este papel una forma creativa.

sentimiento viene de la naturaleza creativa de una música que permite un margen mucho más amplio de improvisación y de interpretación, lo cual se entiende como típico de un acercamiento 'antiguo' a la partitura<sup>2</sup>.

Además, observamos un deseo de comunicación con el público, que está enfatizado por el origen *barroco* de esta música, donde los afectos "producen un fuerte efecto a la vez sobre y en el espectador, el oyente o el lector" (Moser, 2008: 26). La Música Antigua se diferencia particularmente por su énfasis en la articulación, que da al gesto musical la característica de ser 'hablado' como un texto, y de llevar algún sentido semiótico dentro de su expresión, mientras que la música moderna favorece una articulación más blanda y homogénea. De esta forma, la Música Antigua cumple la doble meta de volver a valores del pasado - que son entendidos como 'pre-modernos' - para poder acercarse a un público joven y contemporáneo, con el potencial de *educarlo* en la comprensión de afectos expresados por idiomas musicales que forman su patrimonio cultural. Así, la Música Antigua desea imponerse como práctica actual, *más allá* de lo moderno. Como dice uno de mis informantes: "Creo que el formato 'tradicional' expiró", u otro: "La música barroca es más teatral, con más efectos (como la música de cine). Para que la gente lo disfrute más" y, quizás, para que lo *entienda* mejor. Bruce Haynes (2007), focalizado en la *retórica* de la interpretación, establece que, más importante que tener instrumentos o afinaciones históricas, la Música Antigua se define por su lenguaje musical rico y complejo, y por su capacidad de comunicación. Uno de mis informantes lo explica de esta forma:

*"Durante mucho tiempo, hubo un tipo de 'división' entre el artista y el público en la 'música clásica' (por clásico entiendo todo lo que no es música popular). La Música Antigua ayudó a cambiar esta actitud, y más gente 'normal', que habitualmente no visitan ni escuchan conciertos de música clásica, la siguen y pueden relacionarse con ella. Las personas que escogen seguir las performances históricamente informadas desarrollan una opinión muy personal y están abiertas a escuchar algo nuevo o inusual - lo que no pasa muy a menudo si hablamos de ópera romántica, donde hasta el sonido de la voz es un hecho dado, y uno se espera que sea de un tipo en particular".*

En el 2016, David Kjar presentó una investigación que realizó entre músicos y miembros del público en la escena de Música Antigua en Boston. En su

2 Como ilustración, pueden ver este vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=vZcH0dfhl> donde el cornetista toca la misma parte que los sopranos, pero a partir del minuto 1'00 está improvisando sobre esta parte. Hay mucha similitud entre la improvisación en la Música Antigua y el jazz, que también parafrasea una base melódico-armónica.

trabajo, habla de la Música Antigua como portadora de un *double-coding* (doble código), un movimiento que requiere acciones de parte del sujeto. Para él, la Música Antigua *“da poder a los intérpretes y a la audiencia para comprometerse en una interacción dinámica de doble-sentido que crea de manera colectiva una sonoridad que expresa un ‘futuro del pasado’, un fenómeno que llam(a) performatividad retro-progresiva”* (Kjar, 2016: 1).

Siempre en contradicción con tendencias de las prácticas modernas, los Músicos Antiguos no buscan sistemáticamente ampliar las orquestas y obtener un sonido más grande. Al contrario, muchos de ellos se dedican a enfatizar el detalle, el refinamiento, la sutileza. También se oponen a la idea de una necesidad de fuerza física, prefiriendo una interpretación que busca la economía de movimientos y energía, por ejemplo en el caso de los instrumentos de cuerda, usando el peso natural de la mano en lugar de la fuerza muscular del brazo. Así, quieren verse más naturales, y usar métodos más ‘humanos’ para llenar los espacios sonoros, basándose en la energía intrínseca de los instrumentos (o del cuerpo) como cualidades acústicas y resonancias naturales. Se parece, por estas características, a otras ‘modas’ sociales actuales, como el retorno a lo biológico y la valoración de la naturaleza, que también son acompañadas por ideales de libertad, unicidad del sujeto y énfasis en la responsabilidad individual. Esta naturalidad suele verbalizarse como placer.

El sonido de la Música Antigua, en palabras de sus practicantes, es accesible y agradable: *“Hay una dulzura, una suavidad, una armonía”* (Kjar 2016, 4). Las nociones de placer y de gusto personal son también recurrentes. Una de mis informantes insistió en la atracción que tuvo por el violín barroco: *“Me gustó el repertorio. Siempre escuché música barroca desde la infancia. Empecé a tocar el violín barroco porque me gustaba. Disfruto tocar con las cuerdas de tripa y con arcos barrocos”*.

Sin embargo, esta noción de placer no está siempre asociada con sonidos suaves o agradables. Al contrario, puede ser provocada por un no-complacer a las estéticas depuradas o casi ‘perfectas’ que son típicas del modernismo, el cual intenta liberarse de las imperfecciones (buscando una pulcritud aséptica). Un informante comentó que deseaba *“que los intérpretes se sintieran más libres de experimentar otros modos de tocar o de cantar, afuera del marco de las ‘performances correctas’”*. Taruskin, en su *Text and Act*, criticó a los intérpretes de Música Antigua de los años 1980’s por acercarse demasiado a las ideologías modernas. Denunció que la interpretación históricamente informada era en realidad una expresión perfecta del modernismo del cual quería ser su opuesto. La confiabilidad extrema, o ‘dependencia infantil’ (Taruskin, 1995: 98) en las fuentes

históricas era una concepción real de este modernismo. En un deseo de escapar a los gustos modernos, dijo que la Música Antigua en realidad había regresado a interpretaciones controladas, a un arte deshumanizado y geométrico que no dejaba espacio a la creatividad individual: *"Un movimiento que podría, en nombre de la historia, haber mostrado el camino de vuelta para una práctica de rendimiento verdaderamente creativa, sólo ha fomentado la sofocación de la creatividad en nombre de los controles normativos"* (13), y se arriesgaba a sumarse a las prácticas dominantes (entrar en el *mainstream* musical). Su propuesta era entrar en una fase de posmodernismo, de subversión a la autoridad, democratizar la actuación (por lo tanto, ser más receptivo a las necesidades y gustos de la audiencia, lo que entra en contradicción con el principio de la *Música Absoluta*, herencia del modernismo). Su distinción entre dos estilos mostraba una jerarquía de valores personales en la interpretación musical. El estilo *straight* (es decir, moderno) era la ejecución transparente que se basaba únicamente en la estricta observancia del texto, cuando el estilo *crooked* era el del músico que seguía *"una imaginación altamente específica, inclasificable, personal e intensamente subjetiva"* (317) - lo que no tiene porqué entrar en contradicción con el seguir alguna evidencia documental. Críticas recurrentes entre los Músicos Antiguos involucran la oposición entre la perfección técnica, que es altamente promocionada en las prácticas modernas, y la emocionalidad que permite discrepancias sonoras (Keil, 1987), admitidas con mayor facilidad en la Música Antigua, dándole un potencial expresivo y explorativo muy fuerte.

El debate continuó; algunos autores como John Butt o Bruce Haynes encontraron en *Text and Act* un impulso para explorar nuevas comprensiones del movimiento, y algunas formas de llevarlo a futuro, dándole un nuevo sentido. Para John Butt, *"todo el concepto de la Música Antigua plantea el tema de la intencionalidad de una manera que nunca se ha formulado antes. Nos alienta a reconsiderar nuestro sentido habitual de la relación entre el compositor, el trabajo y el intérprete"* (Butt, 2002: 78). Al final, la Música Antigua *"sirve para conectarnos en el presente a través de un compromiso renovado con el pasado y de una manera que nunca antes había sido posible o necesaria"* (217). Una pregunta fundamental que es llevada tanto por Taruskin como por Haynes (2007) es una actuación creativa, inspirada y transgresora, opuesta a la sumisión a una autoridad y a lo 'políticamente correcto'. Así, la investigación musical, a pesar de su importancia en la interpretación de la Música Antigua, no debe suplantarse de ninguna forma al compromiso personal. Otro informante opina que:

*“...se encuentran demasiados profesionales muy obsesionados por el proceso de descomponer en pequeños detalles, en una manera antinatural de estudiar, trabajar y tocar la música. Creo en el poder de los detalles, pero no creo que cualquier investigador serio o experto sea un buen intérprete”.*

Entiendo su discurso como un modo de establecer jerarquías de valores. Así, la investigación que ocurre en la Música Antigua debe estar fundamentada no sólo en una forma de seriedad positivista (que es un marco moderno) sino también en una actitud crítica, de compromiso y expresión personal, de asumir las discrepancias y las imperfecciones. Es una manera de oponerse a estéticas falsas (lo ‘bonito’ o lo ‘correcto’ del modernismo) y abrir un espacio legible, reivindicado para la subversión.

A través de esta forma de acercamiento a la música, hemos observado una recurrencia de los temas del placer, la intermediación, la creatividad y la comunicación. La Música Antigua, por su lado ‘natural’, se opone a las ideologías ‘masculinas’ de rendimiento, de competitividad y de fuerza que se encuentran habitualmente en la música clásica moderna y que reflejan actitudes capitalistas de acceso al poder y a la legitimidad. No obstante, la Música Antigua no se puede considerar como una forma amateur o menos exigente de tocar la música clásica. Al contrario, requiere más dedicación (en términos generales), así como capacidades distintas y variadas, que simplemente ofrecen desafíos nuevos.

## **La realidad laboral en el ámbito de la Música Antigua**

Las dinámicas intrapersonales que caracterizan las actitudes individuales en la práctica de la Música Antigua tienen un eco muy fuerte en la organización laboral y social de su comunidad, a nivel interpersonal. La posición de negación ante una práctica hegemónica y, por consecuencia, de subversión, se refleja en el modo en que los Músicos Antiguos rechazan sistemas jerárquicos en vigor en las orquestas e inventan nuevos modos de integrar demanda y oferta laboral de una manera más orgánica. Se basan en una organización fluida que se adapta a un mercado cambiante, modificándolo a su vez a través de sus innovaciones y propuestas creativas. Casi ningún ensamble de Música Antigua, por lo menos en Europa occidental, funciona a través de contratos a largo plazo, y muy pocos de ellos utilizan el sistema de audiciones para sus reclutamientos. Así, se manifiestan opuestos a la ideología de empleos asalariados; empleos que no dejan de ser la principal meta de los músicos modernos,

como continuación usual de sus estudios en conservatorios. Al contrario, el trabajo del Músico Antiguo se desenvuelve a través de contratos a corto plazo, 'por proyecto' o *freelance*; y el acceso a empleos se hace en general por relaciones, un sistema de reputación, y siguiendo una combinación de mérito y de portafolio (experiencias previas), o sea en *networking*.

Podemos considerar este posicionamiento como consecuencia de los cambios organizativos acontecidos a otra escala (en el mundo de la empresa en general) y que corresponden a una crisis, o por lo menos a una evolución profunda de los valores en el sistema capitalista. Henry Mintzberg fue uno de los más influyentes en el análisis de estos cambios, denunciando las limitaciones del *strategic planning* (planificación estratégica) en las empresas, llegando a la idea de que para estar preparados para enfrentar un futuro incierto, era más eficiente ser flexibles y adaptables que tener planes rígidos a largo plazo, los cuales no son más que síntomas de una obsesión por el control. A lo estratégico, Mintzberg opone lo *visionario* y la capacidad de aprender. De acuerdo con sus principios, vemos la figura del Músico Antiguo sobresalir como *entrepreneur*, independiente y preparado para tomar riesgos, pero con un perfil de alta potencia y capaz de generar grandes cantidades de trabajo, ya que detona en su interior el sentimiento de realización personal y la sensación de controlar su propio destino (Springer, 2016: 276). Michel Menger, quien se interesó en el trabajo artístico en Francia, describe ese contexto musical como "*sobre presión competitiva, siguiendo una especialización flexible y en contingencia generalizada del trabajo, [...] con ideales entrepreneuriales como autorrealización e innovación*" (Menger, 2001: 242). Así, el exceso de regulación que se ve en las orquestas modernas es despreciado, y de la misma manera que la interpretación musical es dependiente del contexto histórico y cultural, las actividades laborales en Música Antigua se adaptan a los contextos del mercado al mismo tiempo que lo dibujan y modelan.

Como trabajador libre, una característica del Músico Antiguo es su adaptabilidad. Su especialización no está definida por la elección definitiva de un instrumento de su predilección, sino que puede evolucionar a lo largo del tiempo a través del aprendizaje de nuevos instrumentos y nuevos repertorios (los cuales, por definición, necesitan el conocimiento de otros idiomas musicales y nuevas reglas de interpretación). Por ejemplo, muchos violinistas barrocos han tocado la viola en un momento de su carrera, incluso para un único proyecto, por falta de violistas especializados en Música Antigua. Eso ni les estigmatiza (en el mundo de la música moderna todavía se puede encontrar el prejuicio del violista como violinista sin éxito, sobretudo si cambió de instrumento a mitad de carrera), ni le

encierra dentro de una categoría fija (los violistas modernos en general no tocan el violín). Por otro lado, es muy común que muchos violistas empiezen a tocar el violín luego de decidir dedicarse a la Música Antigua (casi no existen clases de viola en los conservatorios especializados) y prosiguen sus carreras como violinistas, además de violistas: las fronteras entre instrumentos de especialización son fluidas y permeables. Por otro lado, como la mayor parte de mis colegas, toqué regularmente una media docena de instrumentos, que iba cambiando en función de los proyectos que me salían al encuentro - con el efecto consecuente de que mientras más instrumentos podía tocar, más proyectos podían salir a mi encuentro. Aquí no se trata de una diferencia de especialización instrumental, como en el caso de la viola y del violín: en mi caso, todos los instrumentos no dejaban de ser Fagots. Era, por el contrario, ganar experiencia especializada por área histórica: la música barroca requiere otros instrumentos que la música renacentista, así como la música de la época clásica, además de tener otro idioma musical requiere otro tipo de sonido y otras reglas de interpretación. Así, cada uno aumenta su competitividad en el mercado, siguiendo tanto las demandas reales o anticipadas, como sus inclinaciones personales.

Adicionalmente, un músico podrá llegar a cumplir varias funciones dentro del mismo mercado: de intérprete puede llegar a ser investigador, constructor de instrumentos o manager de su ensamble, entre otras actividades. Uno de mis informantes se presenta como típico de este multifuncionalismo, muy recurrente en la Música Antigua: es profesor en el departamento de Música Antigua de la universidad local, estudia musicología a nivel de doctorado en otra universidad, gestiona un ensamble que está dedicado al repertorio de su tesis, y además toca regularmente en varias agrupaciones en la región (fuera y dentro de su país). Tiene entonces las responsabilidades de la investigación, la interpretación, la educación, así como de la creación de un producto musical comercializable que podrá influenciar el mercado por su propuesta original. Muchos músicos tienen, como él, varios niveles de compromiso personal y funciones diferentes dentro de un mercado coherente.

Además de la adaptabilidad, el ámbito de la Música Antigua requiere una gran flexibilidad. Es a decir, el músico tiene que coordinar sus exigencias en función de la demanda del mercado, e ir adaptándose a las condiciones que se le van ofreciendo, saber cuándo aceptar o rechazar empleos. Para poder responder apropiadamente a la realidad del mercado debe evaluar constantemente la fluctuaciones entre esa demanda y la oferta laboral, sabiendo posicionarse de una manera que corresponda a sus

propias calificaciones. Como lo analiza Umney, *"los trabajadores creativos encuentran mercados de empleo muy heterogéneos, incorporando un rango móvil de empleadores y de colaboradores"* (Blair, 2001; Lindgren, et al., 2014). Esta heterogeneidad se ve complicada por las identidades en conflicto y las motivaciones que afectan al trabajador individual (Haunschild and Eikhof, 2009), reflejándose en una tensión implícita entre las identidades personales como artista, profesional o como micro-entrepreneur (Menger, 2001). El individuo será quien, al final, decidirá lo legítimo de las condiciones que se le ofrecen para un proyecto dado, y en función de su interés y de esquemas estratégicos, podrá considerar aceptar condiciones de empleo que de otra forma no consideraría. Existe una tensión entre competitividad individual e inclinación comunitaria: aceptar trabajos menos retribuidos aumenta la competitividad personal pero tiene el riesgo de bajar los precios en el mercado, lo que puede tener consecuencias negativas a largo plazo. No obstante, se observa en general una gran aptitud para la colaboración y la ayuda respectiva. El préstamo de instrumentos y la hospitalidad de colegas (en el caso de trabajos afuera) - dos casos muy recurrentes y considerados como legítimos en la comunidad de Músicos Antiguos - permiten reducir gastos y aceptar condiciones menos favorables.

Además de estas cualidades, el Músico Antiguo debe tener una gran movilidad, debido al carácter transnacional de la profesión. Las oportunidades de trabajo son relativamente pocas en cada lugar y los empleos, allá de ser temporales, son repartidos en varios sitios. Es raro que un músico pueda trabajar sistemáticamente en una misma zona geográfica y que además ese sea su lugar de residencia. La aparición de vuelos de bajo presupuesto en Europa ha tenido un importante impacto en la vida cotidiana de los artistas. Los músicos en general tienen un ritmo de viaje muy intenso. Por ejemplo en mi caso personal, en el año 2014 puedo calcular haber viajado en avión un promedio de una vez a la semana, desplazándome a varios países, alternando entre lugares donde iba muy a menudo y otros sitios a donde viajaba por un solo proyecto, de la misma manera que lo hacían la mayor parte de mis colegas. Es muy común que músicos italianos, españoles o portugueses se junten en Francia o Alemania, por ejemplo, para un proyecto, juntos con artistas locales o de otros países. No obstante, una gran parte de los músicos del sur han decidido migrar hacia el norte, estableciendo sus residencias allá, motivados muchas veces por las oportunidades educativas, que son certificadas por diplomas reconocidos internacionalmente, y que abren acceso a redes de relaciones amplias. Después de estudios en Suiza u Holanda en particular, muchos se quedan en esos países para seguir trabajando en los círculos de

conciertos asociados a sus escuelas, alcanzando entonces empleos tanto dentro como fuera de los países donde han migrado. Hay que tener en cuenta que los ensambles de Música Antigua no están tradicionalmente ligados a un lugar fijo, como lo están las orquestas sinfónicas. Obedecen más a una lógica de festivales que actividades localizadas. En la Música Antigua se puede hablar de trabajo deslocalizado y de profesionalización transnacional. Un informante expone que:

*“...la necesidad de que haya ‘buenos contactos’ y el hecho de que uno tiene que ‘devolver el bolo’ acaba siendo una mafia donde sólo unos pocos músicos tocan en todas la agrupaciones, las cuales son hechas ‘ad hoc’ para cada bolo, con una mayoría de músicos que vienen de otras agrupaciones famosas”.*

Muestra aquí una realidad de un mercado particularmente pequeño donde los empleos llegan en gran parte por vía de intercambios entre nichos relativamente reducidos de músicos, que se conocen prácticamente entre todos. El individuo que se crea así, por vía del *networking*, es lo que podemos llamar un “trabajador socializado” (Gandini, 2016). Como artistas *self-branded* (auto-promovidos), el músico *freelance* tiene que construir su reputación, que toma entonces valor de capital social. Como lo explica Alessandro Gandini a propósito del “trabajo digital”:

*“No podemos más considerar la auto-promoción como un simple instrumento para la realización personal, pero tenemos que verlo como trabajo estratégico, dirigido a la adquisición de un retorno económico a través de la gestión de relaciones sociales. (Gandini, 2016: 126) [...] La reputación representa la forma que toma el capital social en contextos digitalizados, donde la interacción social muchas veces ocurre a distancia y con menos casos de co-presencia y de proximidad, siendo una característica que permite y asegura el empleo en una economía de freelance, ya que representa la concepción de los valores indígena y cultural, compartidos por los participantes en este mercado laboral (124).”*

Si el ámbito profesional del Músico Antigua no acontece directamente dentro de las redes sociales, no podemos dejar de considerar la importancia de la reputación - que se crea en gran parte a distancia dado el carácter deslocalizado de la profesión - ni de ignorar el papel de las redes sociales como complemento del rumor propagado por la palabra (*word-to-mouth*). Para quien sea hábil en usar las redes sociales, la facilidad de comunicación a gran escala por el post de fotos o comentarios aumenta la visibilidad de los músicos y de sus actividades. Aunque, felizmente, el ‘éxito’ en la redes sociales no reemplazó al mérito técnico ni la inteligencia

musical - crucial para pretender una experticia legítima -, dio más validez a la aceptación de proyectos 'por fama' y multiplicó sin duda la velocidad a la cual la información llega a un mayor número de miembros de la profesión, consolidando entonces la noción de comunidad a un nivel transnacional. Algunos se lamentan de la importancia del trabajo social, que quita tiempo a la dedicación musical (que de hecho debería ser central): "Estoy cansado de emplear tanto tiempo para existir sólo en las redes sociales en vez de tocar y hacer música de verdad, o de poder existir y tocar sólo en la escena real de los conciertos".

Por lo que hemos visto, la vida de los Músicos Antiguos, basada en el *freelance*, corresponde más a una realidad de *networking* que a un sistema de contratos tradicionales, por lo cual se posicionan como innovadores, creativos y con un potencial subversivo en la confrontación con el sistema social actual. Los *freelancers* pueden ser vistos como "*nuevos protagonistas al frente del desarrollo [...] en el siglo XXI*" (Gandini, 2016: 136), que presentan "*alternativas al modelo arquetípico de empleo regular a tiempo completo*" (126). Estas alternativas, entre otras, se posicionan como opuestas al sistema de exceso de regulación denunciado por Mintzberg, y así cambian nociones claves como la libertad de acción del individuo, dejando un lugar para los cambios y la subversión. En los modelos económicos, "*las regulaciones están siempre más definidas en términos de las libertades de la persona controlando la organización que como sumisión a reglas. [...] La transición hacia un enfoque sobre los networks complicaron el mercado y las distinciones jerárquicas que la economía de transacción había esculpido*" (Clegg, et al. 2016: 279). La flexibilidad de estos sistemas permite la integración de nuevas prácticas y de visiones de vanguardia que no serían posibles en contextos más rígidos. "*Las transformaciones alentadas por uno o varios actores a través de networks puede llegar a ser una amenaza, creando resistencia y contra-resistencia. [...] Los networks no son sólo estructurales, sino tienen calidades agenciales*" (Clegg, et al. 2016: 280). Como lo afirma Menger, "*con bastante ironía, las artes aparecen como innovadoras, por haber realizado la experiencia de la transición hacia mercados laborales más y más flexibles; debería decir, hyperflexibles*" (Menger, 2001: 250).

Así los Músicos Antiguos, a través de sus acercamientos no tradicionales y contestatarios a la partitura y a la interpretación musical, motivados por una postura que entienden como pre-moderna, se presentan como modelos para una sociedad posmoderna en transición. Vemos que para mantener esta actitud como innovadores, tienen que estar en constante cuestionamiento de sus valores. Si la práctica de la Música Antigua pasa a ser estandarizada, no podrá continuar manteniendo su posición.

Tamara Livingston mostró que el desglose del concepto de autenticidad y la apertura de la Música Antigua a formas nuevas o híbridas señaló el fin de este 'revival' como *"movimiento oposicional, anti-establishment y como su transformación hacia una corriente aceptada en el mainstream musical"* (Livingston, 1999: 77). Además, la integración progresiva de muchos músicos de formación y de actitud 'moderna' puede influenciar a la Música Antigua para acercarse cada vez más a actitudes que había rechazado: homogeneización del sonido, implementación del sistema de audición en las orquestas, competitividad extrema y basada sobre el virtuosismo o la amplitud del sonido más que sobre la ligereza, la sutileza y el conocimiento específico a cada contexto musical

### **Reacciones frente a la crisis económica del 2008**

La crisis del año 2008, que cambió a profundidad la economía europea, ha tenido efectos notables en la práctica de la Música Antigua. La mayor parte de los músicos concuerdan sobre el hecho de que la crisis cambió profundamente el paradigma laboral de la profesión, lo que se observa en términos generales tanto por una disminución del número de conciertos como del valor del cachet por cada concierto. Muchos cambiaron sus costumbres y estilos de vida (lugar de residencia, nivel de movilidad, ritmo de trabajo, entre otros) y algunos tuvieron que diversificar sus actividades encontrando otros trabajos en nuevas áreas o, en casos extremos, se vieron en la necesidad de abandonar completamente sus actividades en el ámbito de la Música Antigua.

Los países de la Unión Europea que más sintieron la crisis económica del 2008 fueron sin duda los que tenían una economía más frágil ya antes de la crisis, y que podemos generalizar - para lo que nos interesa aquí, haciendo una simplificación extrema - como países del "sur": Portugal, España, Italia y Grecia,<sup>3</sup> en particular. Las tasas de desempleo alcanzaron alturas perturbadoras, gran número de bancos quedaron en bancarrota; en general fue un desafío extremo para una parte de la población y hubo efectos en todos tipos de actividades. En los países tradicionalmente más fuertes en su economía, como Alemania, Francia, Suiza u Holanda, por ejemplo (que aquí llamaremos el 'norte' europeo), las consecuencias no fueron, quizás, tan radicales; pero los países vieron cambios fuertes en sus economías. Sobre todo, se instaló una sensación de ansiedad

---

3 El caso de la Grecia nos interesa menos, debido a una presencia limitada de actividades relacionadas con la Música Antigua, y que no siguen las mismas dinámicas que en Italia, España y Portugal.

generalizada, lo que hizo también estragos a nivel psicológico, moral, y con repercusiones económicas. En el ámbito cultural por ejemplo, que en un mundo capitalista no es considerado como lo más fundamental, hubo muchos cortes de presupuesto y, como consecuencia, disminuyó el número de conciertos. La comunidad de la Música Antigua, como hemos visto, es mucho más flexible que otras prácticas de la música clásica, por el hecho de no basarse en contratos a largo plazo, por una parte, y por presentar una gran adaptabilidad a nivel de formatos, por otra. Las partituras en Música Antigua, siendo menos rígidas - en particular en relación a la instrumentación -, hacen que sea totalmente legítimo cortar el personal de una orquesta o de cualquier agrupación: se disminuye el número de cuerdas, se suprimen los vientos (o son reemplazados por cuerdas, o se pide a un solo instrumentalista que interprete varias partes). Tomaré como ejemplo un disco donde toqué, con una orquesta numerosa (cerca de 25 músicos) y un coro grande (por lo menos de 16 cantantes) pero la *tournee* en Europa que siguió contó con 10 personas en total. Por otra parte, no habiendo regulaciones estrictas en el monto de los cachets, los organizadores pueden siempre acordarlos antes de cada proyecto, con más fluctuaciones en países que menos regulación tienen en relación a la labor artística (la mayor parte de los países del norte tienen un mínimo sindical para los músicos). En un contexto de crisis y de ansiedad frente a la pérdida de trabajo y al aumento de la competencia, es más probable que los artistas individualmente acepten el cambio de condiciones laborales, y las costumbres de empleo se deterioran progresivamente. En vez de cancelar sus actividades, las agrupaciones de Música Antigua tuvieron entonces la posibilidad de cambiar sus propuestas con ensambles más pequeños o pagando menos a sus músicos, lo que les sumó atractivo para los festivales u organizadores de conciertos que tradicionalmente no contaban con este repertorio. Algunos organizadores que cuentan principalmente con un público comprometido con la música clásica no tuvieron muchas dificultades en cambiar sus programas sin mudar de tipo de público. Por tomar un ejemplo, algunos consiguieron mantener propuestas operáticas con cantantes cuya voz corresponde más o menos a una estética de ópera (*bel canto*, virtuosismo vocal) pero con un acompañamiento de unos quince instrumentistas *freelance* y escenografía minimalista, en vez del contexto usual de la ópera, o sea una orquesta de una centena de músicos con contrato y además profesionales de la escena. La diferencia en términos de gastos se entiende fácilmente y los riesgos a nivel comercial son bastante bajos. Así, desde afuera, la Música Antigua salió casi ganadora de la crisis, gracias a su flexibilidad (flexibilidad que, no lo olvidemos, tiene su origen en una ideología más que en razones

prácticas) y gracias a su fluidez en la organización, debido a la ausencia de regulaciones estrictas (para diferenciarse de las prácticas hegemónicas). Muchas orquestas clásicas no supieron reaccionar a la crisis con tanta capacidad, por ejemplo en el 2009 la orquesta del Ópera de Zurich cortó sus efectivos de suplentes - que viven del *freelance* - a la mitad<sup>4</sup>. El éxito aparente de la Música Antigua hizo que muchos músicos clásicos, que hasta entonces no habían abrazado la carrera de Música Antigua, se orientaron por este camino como opción alternativa a la falta de trabajo en la música 'moderna'.

Para los Músicos Antiguos, la realidad no se veía tan positiva. Mucho de ellos que vivían en el norte no pudieron mantener el tren de vida que implica una residencia en países con precios altos, en un contexto de escasez de trabajo o de remuneraciones reducidas. Un Músico Antiguo que quiere tener una vida socialmente 'aceptable' en Suiza u Holanda se encuentra bien si trabaja casi cada semana, o por lo menos tres semanas por mes. No obstante, no deja de ser considerado como 'pobre' por los estándares de estos países! Si trabajara menos, tendría probablemente dificultades para pagar su renta u otros gastos. Con la disminución de las oportunidades laborales después de la crisis, una gran parte de los músicos originarios del sur decidieron regresar a sus países para establecer su residencia, aunque continuaron viajando al norte para trabajos puntuales que, a pesar de todo, seguían siendo mejor remunerados que los que se ofrecían en el sur. Por ejemplo, puedo mencionar una buena decena de casos de músicos, incluyendo el mío - y sobre todo entre los recién diplomados - quienes contaron que con la llegada de compañías aéreas de bajo presupuesto<sup>5</sup> entre las ciudades europeas, una semana sin trabajo requería menos gastos si se viajaba al sur (específicamente en Portugal, España o Italia), tomando en cuenta el precio del boleto aéreo, que lo que costaba una semana en el norte con sus gastos promedios. Así volvieron a tener su residencia al sur, a veces volviendo a casa de sus padres, aunque siguiendo aceptando algunos empleos en el norte, los cuales nomás generan unos gastos puntuales que vienen fácilmente compensados por el salario que perciben. Uno de mis colegas me contaba en el 2014:

*"Hace unos años que vivo en Holanda y no me está yendo tan mal. Pero quiero volver a Italia. Por lo menos cuando estoy acá puedo vivir bien, estar con mi familia, con mis amigos y tener proyectos personales. Allá tendría que trabajar mucho más para ganarme la vida y estoy cansado. No hago suficiente dinero como para poder*

4 Como parte de los suplentes, recibí esta noticia por correo así como todo el personal de la lista.

5 Ryanair, EasyJet, Vueling o AirBerlin entre otras.

*establecerme bien en Holanda, pero si vivo en Italia todavía puedo ir allá para unos trabajo de vez en cuando, quedándome en casa de amigos en vez de pagar una renta entera”.*

La movilidad entonces se incrementó grandemente, pero esta vez con motivaciones menos estimulantes que la búsqueda de nuevos trabajos atractivos. Una parte importante de mis informantes consideraba, aunque no siempre lo asumen oficialmente, que los trabajos en el norte son por razones principalmente económicas, no teniendo otra función que la de ser rentables. Como dice uno de mis informantes, *“siento que en Europa del norte el aumento de las dificultades financieras hizo que el nivel artístico global disminuyera, cuando en Europa del sur, la prioridad es muchas veces mantener el nivel artístico, aun cuando esto signifique ser menos remunerado”.*

De hecho, uno de los efectos de la crisis en estos mercados habitualmente florecientes, fue sin duda el reacomodo del sonido de la Música Antigua - para adaptarse a un público que de pronto adquirió su importancia al nivel económico. Por querer complacer al público más que educarlo, se estableció una estandarización de la práctica, lo que coincidió con la llegada masiva de músicos 'modernos' - algunos sin formación específica - en el ámbito profesional de la Música Antigua. Como suele pasar en un ambiente de regresión económica, el miedo y la ansiedad limitaron o estrangularon los potenciales de creatividad artística en lugares donde había costumbres de alta producción. Sin embargo, el regreso de los músicos hacia el sur favoreció el desenvolvimiento de nuevas comunidades de Música Antigua en estos países. Estas regiones además tienen muchas menos leyes laborales que establecen remuneraciones para los artistas<sup>6</sup>.

Así se lograron crear proyectos con bajos presupuestos y con mucha flexibilidad. No obstante la disminución de las condiciones laborales, la voluntad de continuar tocando con los músicos de regreso en el sur de Europa suscitó que se abrieran oportunidades artísticas que no habían visto antes en la región. Estas agrupaciones de artistas calificados han permitido la creación de nuevos mercados, ya que cuentan con la presencias de colegas con más tiempo libre y con voluntad de crear proyectos sin ser dependientes de la homogeneización del gusto que ocurrió en el norte. Los músicos que tienen empleo con alguna regularidad en el norte no dependen mucho de entradas de dinero con sus actividades en el sur, y

6 Quiero mencionar la asociación GEMA en España que hizo un trabajo sobresaliente desde el 2010 para unir y promover los Músicos Antiguos. No obstante, sus reportes de actividades al parecer no incluyen acuerdos con entidades legales para establecer leyes fiscales sobre el empleo de los músicos. <https://asociaciongema.wordpress.com/2011/09/09/objetivos/> (consultado enero. 6, 2018). La asociación de músicos españoles FEM (Federación de Músicos Asociados) está trabajando en la creación de un estatuto de artista.

eso les permite adoptar una postura controversial con respecto a hábitos musicales hasta la fecha predominantes. Además, les abre la posibilidad de mantener una dedicación artística que no viene sancionada por tiempos regulados por cuestiones económicas. Por lo tanto, no podemos hablar de regresión en cuanto a la Música Antigua en el sur - nunca antes había conocido una época de gloria tal - y además se presenta como una alternativa que permite más libertad y más creatividad, además, como hemos visto, más sentimiento de autorrealización. Cuando estoy en Portugal, me reúno con un grupo de amigos y pasamos mucho tiempo leyendo las partituras y entendiendo cómo se podían haber tocado en la época, basándonos en teorías que tienen mucha veracidad pero que en el norte no les interesan, están demasiado preocupados en tocar de la misma manera desde hace veinte años.

Esta situación puede parecer más complicada para los que viven tiempo completo en el sur y/o que no quieren viajar tanto. La realidad es que muchos de ellos tienen otro empleo. Uno de mis informantes cuenta: *"Estoy cansado de los vuelos, ya no quiero viajar tanto para trabajar. Quizás por esta razón prefiero enseñar más y tocar menos. Tengo colegas que viajan mucho y les gusta, cada semana en un país diferente"*. Entonces las actividades propiamente de conciertos de Música Antigua no son el principal ingreso para la mayor parte de los artistas.<sup>7</sup> Dan conciertos más por pasión, por gusto personal, por la posibilidad de encontrarse con otras personas y por la oportunidad de tener una actividad que favorece el sentido crítico, el conocimiento histórico y cultural y también por una forma de consciencia intelectual.

Podemos ver entonces cómo la práctica de la Música Antigua está escapando del sistema capitalista de necesidad de rentabilidad y entrando en un reino de dedicación, investigación, y realización artística y personal, fuera de la hegemonía cultural y económica. Pero reside aquí una tensión entre este deseo de permanecer 'encima' de las necesidades económicas y por otra parte la conciencia que existe un mercado interesante e interesado, promovido por los organizadores y difundido por las grabaciones (marcas discográficas u otras) que ven en la Música Antigua la doble ventaja de ser menos costosa que otras formas de música culta; y al mismo tiempo resulta atractiva para los gustos y modas de la sociedad actual. Una queja recurrente entre los practicantes de Música Antigua es la tendencia de los músicos a mercantilizarse, a devenir 'comercial'. En sus palabras, lo comercial es diametralmente opuesto a la investigación rigurosa, a la

7 Sólo el 8% de mis informantes tienen como ingreso principal sus conciertos en Música Antigua, a pesar que 70% de ello(a)s se consideran como profesionales y reciben remuneración para estos conciertos. Más que la mitad reciben salarios como profesores de música (sobretudo "moderna"), otros tienen profesiones muy variables.

dedicación personal y a la autonomía del músico. Es difícil resistir la moda que establecieron las agrupaciones famosas de Música Antigua y ser exitoso o tener oportunidades, si uno es fiel a sus propios ideales y gustos, y si esos no encajan con la moda actual. El éxito en términos comerciales puede a veces ser considerado como un fracaso en términos musicales y artísticos. El dicho *"Too much show business, too little musical research"* parece representar una visión compartida, por lo menos entre los músicos del sur europeo. Creo que la Música Antigua fue una moda con ideales interesantes al principio, que se volvió popular pero no muy honesta.

El sentimiento de frustración frente a la comercialización de la Música Antigua se acompaña de preocupación debido al amateurismo que se encuentra más y más frecuentemente en esta práctica. Muchas veces, el amateurismo está relacionado con la llegada masiva de músicos 'modernos', que no tienen diplomas o formación estricta y que no obstante eso, se expenden en las orquestas y agrupaciones, en los conciertos y festivales. Tengo la impresión de que hay algunos profesionales que llegaron sin ningún tipo de estudios en Música Antigua, y tomaron los trabajos mientras otras personas estaban ocupadas en estudiar para formarse. El sentimiento de injusticia y de falta de reconocimiento es agudo. Pero este resentimiento es casi una condición esencial de la Música Antigua: cualquier artista que llega a tener algún éxito pasa del otro lado de la frontera entre el 'comercial' y el 'comprometido artísticamente'. De hecho, muchos de los éxitos de la Música Antigua implican una forma de concesión para lograr su comodificación. Las formas más comunes de estas "concesiones" son la fusión con otro tipo de música<sup>8</sup> [Jordi Savall], una escenografía delirante<sup>9</sup> o un enfoque excesivo en el físico de los intérpretes. Pero, la Música Antigua no había sido precisamente la expresión de la 'música culta occidental'; la cual sabía interactuar con el público, incluir jóvenes, transmitir afectos? Vemos aquí una tensión entre la autonomía sugerida en la práctica de esta música y la comunicabilidad que también supuestamente es central para su interpretación. Esta línea de tensión, argumento, revela otra cuestión: para seguir siendo autónomos y subversivos, siempre cuestionando prácticas contemporáneas a las cuales se oponen, la Música Antigua debe ser legible, pero no demasiado. Si muda hacia lo comercial, o si tiene 'demasiado' éxito, se ve integrado en el *mainstream* que justamente quiere poder criticar. Si *"la proyección de un público es un modo de poder nuevo, creativo y distintivamente moderno"* (Warner, 2002: 77), y podemos considerar la música clásica como público en los términos de Warner; *"otros públicos se demarcan sin duda afuera de cualquier público*

8 Lo más emblemático de esta moda es sin duda Jordi Savall. Véase por ejemplo el álbum 'Orient-Occident': <https://www.youtube.com/watch?v=ibCS-scA1hs&list=PLB727BEE6B4DD84A2>.

9 Ver por ejemplo este proyecto de Mencobuoni <https://www.youtube.com/watch?v=VZ0uecca5zU>.

*dominante. Sus miembros se entienden no sólo como una parte del público, sino a través de una relación de conflicto con el público dominante*" (Warner, 2002: 87) y la práctica de la Música Antigua corresponde a este paradigma. Pero la frontera entre estos dos modos de conectar con otros es muy blanda, y *"hasta los públicos que desafían la jerarquía social de la modernidad crean sus propias subjetividades alrededor de las necesidades de circulación pública"* (Warner, 2002: 37). Por ser transmitida por las vías comerciales que también son las bases de difusión de la música clásica, la Música Antigua no escapa a la tensión de deber resistir ser integrado en el modo discursivo dominante, y por este hecho, de perder su potencial como *counterpublic*.

Sostengo que esta tensión se está mapeando en otras líneas de reivindicación a niveles diferentes. Por ejemplo, hay zonas de reivindicación que tienen su origen en diferenciaciones geográficas, culturales y lingüísticas. Existen dentro de Europa algunas formas de discriminación por lugar de origen (además de otras formas de discriminaciones basadas en la extracción social, racial, religiosa, de género u orientación sexual, que no abordaré aquí).<sup>10</sup> Personas del sur europeo se sienten relegados por parte de gente del norte: pueden ser vistos como poco trabajadores, poco confiables, crónicamente atrasados y como personas que entran fácilmente en conflicto (para generalizar de manera burda). A su vez, originarios del sur caracterizan a los del norte como: rígidos psicológicamente, tristes, como personas carentes de gusto y del placer de vivir, que crean problemas a partir de detalles insignificantes e incapaces de comunicarse, desprovistos de espontaneidad y de flexibilidad (estoy generalizando de la misma manera). Dentro de un mismo país también hay desprecios y prejuicios. Los italianos del norte ven a los del sur como poco educados, en Portugal los habitantes de Porto no se sienten reconocidos por los lisboetas, y sin hablar de la situación entre España y Catalunya, que genera tensiones políticas que indudablemente se reflejan en las relaciones entre personas, aunque intenten preservar las amistades existente. En general, hay muchas fronteras imaginadas y muchas líneas invisibles que provocan prejuicios e incomprensiones. En algunos casos, estos prejuicios tienen el potencial de transformarse en discriminación debido a las asimetrías de poder - generalmente con bases económicas - que son una realidad fuerte entre países y regiones de la Comunidad Europea. En mi país (Francia) el círculo es muy restringido, además hay agrupaciones que prefieren trabajar con sus amigos de afuera y no consideran a los buenos músicos de su propio país. Los países del norte son tradicionalmente los que establecen los cánones, ya que tienen las escuelas más influyentes, con repercusiones

10 No me estoy aquí enfocando sobre los músicos sino expresando prejuicios generales.

evidentes en los círculos profesionales. “¿Por qué las agencias de conciertos internacionales sistemáticamente ignoran a las universidades u agrupaciones portuguesas”? pregunta una estudiante. Estas asimetrías pueden llegar a dibujar la profesión de un modo totalmente inequitativo. De hecho, si un músico del sur pierde un empleo por no pertenecer a una ‘mafia’ (para usar el término de algunos informantes), deberá sin duda compensar con varios empleos (siendo menos remunerado) en su país de origen, lo que le va a quitar tiempo y por consecuencia, afecta su competitividad. Un clavecinista italiano explica: “Estoy obligado a dar clases de piano en una escuela secundaria pública cinco días por semana, y eso claramente condiciona mi trabajo como músico”. La concentración de las actividades rentables en el norte puede provocar que los países con menos historia y experiencia de conciertos en Música Antigua tengan dificultades en crear nuevos ‘nichos’ de actividades: La Música Antigua tiene bastante pocos lugares donde acontece. Eso crea grandes dificultades para que los cursos pequeños en toda Europa sean eficaces como los mayores. No obstante la discriminación existente y las dificultades encontradas, estos ‘pequeños cursos’ siguen creándose con un número de participantes cada año mayor.<sup>11</sup>

Mi argumento es que la Música Antigua puede ser un instrumento para contestar tales discriminaciones y, tal vez no para alcanzar un nivel económico aceptable, por lo menos permite crear identidades que reivindican valores nacionales, regionales o culturales. El crear una identidad nueva, basada tanto sobre fuentes históricas de un patrimonio local como sobre capacidades de investigar, recuperar, interpretar, comunicar y promover, permite no sólo legitimarse a un nivel cultural ‘alto’ (al final de todo, no dejamos de hablar de música clásica) aunque sin integrarse ni ser absorbidos por prácticas hegemónicas que pertenecen a una cultura dominante. Por esta razón los músicos adoptan fácilmente la tendencia de criticar sus propias labores en el norte como ‘comerciales’, en el sentido de financieramente rentables, pero sin alma, sin emociones, sin compromiso personal o artístico real - actitud que se puede extender a todos los que tienen algún éxito, o que ejercen una forma de dominación cultural, política o laboral, en cualquier país. Al contrario, consideran sus proyectos personales, que fomentan entre amigos y colegas locales, sobre ideas o compositores que quedan afuera del canon, como emocionantes, innovadores y valorables a pesar de no siempre ofrecer una compensación monetaria estable. Un informante comenta:

11 En Italia, más de 40 escuelas de música ofrecen cursos de instrumentos barrocos o de música antigua. <https://ilteatrodellamemoria.com/corsi-di-musica-antica-nei-conservatori-italiani/>

*“Es muy difícil trabajar sin contactos en el mundo de la música... Yo toqué con orquestas famosas en mi país, pero muy ocasionalmente. Uno tiene que trabajar sus relaciones sociales y no tengo interés. Prefiero tocar con buenos amigos, la música que me gusta, sin que me importe ser pagado o no... Eso es triste pero es la verdad. Yo vivo de mis clases de música ‘moderna’ y a veces alguien me llama para enseñar en una orquesta barroca juvenil o para dirigir un nuevo proyecto barroco. Espero que mejore la situación”.*

## **La sostenibilidad de la práctica de la Música Antigua**

Así el efecto de la crisis tuvo un doble impacto: por un lado, volvió mucho más difícil la vida de los músicos ya establecidos por causar pérdida de trabajos y volverlos menos rentables; y por otro lado, fue justamente esta capacidad de adaptación la que permitió a la ‘moda’ de la Música Antigua perdurar como una práctica no sólo llamativa pero también con un potencial contestatario, subversivo e independiente. Este potencial llega de dos parámetros que son interdependientes: la actitud de vuelta a un presupuesto ‘pre-moderno’, y su innovación en términos de epistemología, actitud, organización y jerarquía.

Al empezar este proyecto, mi principal preocupación era demostrar la capacidad de adaptación y de organización de la Música Antigua, en las cuales veía - y siempre veo - el modelo para una sociedad futura capaz de alejarse de las jerarquías verticales y rígidas para entrar en un mundo fluido, horizontal, donde las diferencias sean valorizadas más que reprimidas y que supiera responder a desafíos económicos sin desintegrarse o descomponerse. Sin embargo, las entrevistas que he conducido me permitieron llegar a consideraciones que mis colegas, a pesar de conocer a la mayoría hace tiempo, no me habían compartido tan fácilmente antes. Por posicionarme desde fuera del círculo donde se juegan las reputaciones o los intercambios laborales del *networking*, accedí a otro nivel de conocimiento, más interno y mucho más asombroso de lo que pensaba. De hecho, muchos de ellos viven en situaciones si no precarias, por lo menos sin futuro atractivo y sin mejoría posible. Los temas como familia, salud, relaciones sentimentales y lugares de vivienda son muy delicados y no todos se adaptaron con facilidad a los nuevos parámetros llevados por la crisis. Es verdad, las agrupaciones de Música Antigua supieron responder con mucha habilidad a nuevas realidades económica. Pero ¿qué decir de la sostenibilidad de una práctica que mudó sus hábitos en un contexto de sobrevivencia, una vez que estos nuevos hábitos se han instalados de manera permanente?

*“En España hay sólo dos personas que se ganan la vida exclusivamente con el violín barroco, dos profesores y ambos son extranjeros<sup>12</sup>. Todos los otros violinistas barrocos tienen que tocar el violín moderno para sobrevivir. Entonces, ¿qué caso tiene estudiar sólo violín barroco? Nunca tendré un salario suficiente si trabajo sólo con el violín barroco...”*

Algunos supieron prosperar después de la crisis: los músicos que más tiempo llevaban tocando en este ámbito, y que ya tenían una reputación fuerte, en gran parte han vuelto a trabajar, aprovechando el efecto de moda que propulsó la Música Antigua y apoyados en la legitimidad que ya tenían como músicos establecidos. Pero muy pocos han recuperado su nivel de trabajos anteriores, además otros se encuentran en situaciones muy difíciles cuando han avanzado demasiado en sus carreras como para dar vuelta atrás y mudar de profesión, y no consiguen ganar lo suficiente como para tener una vida óptima (en particular los que tienen familia, créditos, u otras obligaciones financieras). Por otro lado, muchos de los llegados más recientemente al mercado nunca tuvieron la ilusión de la Música Antigua como actividad rentable, y lo hacen por pasión, sabiendo bien que tendrán que buscar otra fuente de recursos económicos, generalmente haciéndose de otro trabajo. Así vemos destacar dos trayectorias (con toda la gama de posibilidades entre esas) que son, por una parte, una necesidad de trabajar más para obtener menos dinero, con un número de ensayos cada vez más reducido, y malas condiciones que no permiten una preparación adecuada (lo que muchas veces se acompaña por una disminución en la calidad de los conciertos y una regresión de la inversión personal); y por otra parte un florecimiento de proyectos sin fines de lucro pero que, ya que escapan a las necesidades materiales, permiten una gran dedicación. ¿Será que habrá una nueva valoración del placer creativo, de la dedicación artística, en un modelo que no encaja con los imperativos capitalistas? ¿Será que los Músicos Antiguos, por escapar a lo que llaman modernismo - volteándose hacia valores pre-industriales - nos están enseñando una visión del trabajo que rechaza criterios de juicio hegemónicos, en una actitud quizás post-capitalista? Aunque mi posición ahora privilegiada, desde una universidad norteamericana, no me atrevo a sólo loar los valores de la Música Antigua como ejemplo ideal de organización social - sino, me pregunto ¿por qué no me habría quedado a trabajar en el sur europeo con los colegas que ahora 'estudio'? - no dejo de pensar que alguna forma de futuro pueda surgir de lo que nos enseñan, por sus experiencias personales e individuales, esta *networking class*<sup>13</sup> del siglo XXI.

12 No se ha logrado verificar la exactitud de esta afirmación.

13 Quiero agradecer a Felipe Cisternas por haberme compartido esta palabra.

## Bibliografía

- Butt, J. (2002). *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. New York: Cambridge University Press.
- Collyer, P. (2010). Observations from a Career in Historical Performance with a Survey of Period Instrument Specialists. En *Early Music Performer* 29: 10-18.
- Donington, R. (1963). *The Interpretation of Early Music*. London: Faber and Faber.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- François, P. (2002). Production, convention et pouvoir: la construction du son des orchestres de musique ancienne. En *Sociologie du Travail*. Paris.
- Haynes, B. (2007). *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the 21st Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Keil, Ch. (1987). Participatory Discrepancies. En *Cultural Anthropology*.
- Kjar, D. (2016). *Hearing and Cultivating Retro-Progressive Performativity: Localizing the Early-Music Movement with the Boston Early-Music Listener*. Ponencia presentada al 61<sup>st</sup> SEM National Congress, Washington DC, US, Nov. 10-13.
- Livingston, T. (1999). Music Revivals: Towards a General Theory. En *Ethnomusicology* 43.
- Mayer Brown, H. (1998). Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement. En *Authenticity and Early Music*. N. Kenyon (Ed.) Oxford: Oxford University Press.
- Menger, P. M. (2001). Artists as Workers: Theoretical and Methodological Challenges. En *Poetics* 28.
- Moser, W. (2008). The Concept of Baroque. En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 33.
- Shelemay, K. K. (2001). Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement: Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds. En *Ethnomusicology* 45.
- Taruskin, R. (1995). *Text and Act: Essays on Music and Performance*. Oxford University Press, New York.
- Warner, M. (2002). Publics and Counterpublics. En *Public Culture* 14.

# LA CONTEMPLACIÓN ESTÉTICA EN SCHOPENHAUER, LA ESTÉTICA DE MORTON FELDMAN Y LA MUERTE DEL EGO A TRAVÉS DEL ARTE COMO FIN COMÚN.

JUAN PABLO POSADA ÁLVAREZ

LICENCIADO EN MÚSICA, UNAL COLOMBIA  
LICENCIADO EN COMPOSICIÓN CON MEDIOS ELECTROACÚSTICOS UNQ, ARGENTINA.  
LICENCIADO EN MÚSICA Y TECNOLOGÍA UNQ, ARGENTINA.  
juan.posada@bue.edu.ar

## Resumen

¿Qué relación podrían tener Schopenhauer, Feldman y el budismo? Por mi interés personal en la cultura oriental y el budismo, en este artículo pretendo traslucir la relación que existe entre el pensamiento acerca de la contemplación estética en Arthur Schopenhauer y la estética de Morton Feldman con el pensamiento budista, la transcendencia del ego y la iluminación a través del arte, contraponiendo algunas ideas expuestas en los textos: *El mundo como voluntad y representación*, *Pensamientos verticales* y *El Sutra del diamante*. Específicamente indagaré en el pensamiento acerca de la contemplación estética, y el pensamiento compositivo de Feldman ya que, percibo un ingrátido paralelismo entre estos dos sujetos y el pensamiento budista e hinduista.

**Palabras clave:** Morton Feldman, estética, Arthur Schopenhauer, arte, budismo, ego.

## Abstract

What relationship could Schopenhauer, Feldman and Buddhism have? Because of my personal interest in Eastern culture and Buddhism, in this article I intend to show the relationship between the aesthetic contemplation in Arthur Schopenhauer and the aesthetics of Morton Feldman with Buddhist thinking, the transcendence of ego and enlightenment through art, contrasting some ideas exposed in the texts: *The world as will and representation*, *Vertical thoughts* and *the Diamond Sutra*. Specifically, I will investigate about aesthetic contemplation, and the compositional thinking of Feldman since. I perceive a weightless parallel between these two subjects and the Buddhist and Hindu thought.

**Key words:** ; Morton Feldman, aesthetic, Arthur Schopenhauer, art, budism, ego.

## Schopenhauer, el budismo y el ego

Como introducción, es conveniente exponer someramente algunas ideas representativas del pensamiento de Schopenhauer acerca del arte y la belleza expuesto en su obra: *El mundo como voluntad y representación*<sup>1</sup>, en particular su libro tercero, donde puntualiza ideas de estética y arte. Schopenhauer fue un filósofo influido por el pensamiento de Platón, Aristóteles y Spinoza, entre otros. De sus influencias budistas e hinduistas, y de sus planteamientos y creencias más importantes, haré un encadenamiento directo con los pensamientos propuestos acerca de la estética y el arte, que igualmente servirán como enlace y vínculo con la estética de Feldman. El pensamiento anti-Hegeliano, revela de manera veloz el acercamiento de Schopenhauer a una propuesta filosófica menos racional, él dice (1819):

*“El influjo embrutecedor de la sabiduría de Hegel, ha arruinado y hecho tan burda la época, que alguno podría muy bien suponer aquí se alude a la oposición de espíritu y naturaleza”.* (Schopenhauer, 2016:277).

En consecuencia, de este acercamiento, Schopenhauer se irá convirtiendo en uno de los primeros filósofos en introducir al pensamiento occidental elementos de la sabiduría oriental. Es necesario señalar que para Schopenhauer, la vida era un sufrimiento, y ese mal, y ese sufrimiento están en la raíz de la existencia. Para Schopenhauer, la fuerza que mueve a los seres vivos, es el egoísmo y su fin de permanecer en la existencia, es decir al apego a la existencia del ente viviente. Claramente se puede observar una coexistencia en la idea del egoísmo desde la perspectiva budista y la perspectiva de Schopenhauer.

*“Si una persona dedica toda su vida a pensar en si misma antes que en los demás, habrá desperdiciado su estadía en este planeta.”* (Yun, 2016:146).

Para Schopenhauer la finalidad de querer existir provoca constante dolor, una percepción sensorial que para los tibetanos y budistas es provocada por el ego, definiendo ego, como los movimientos incesantes de querer aferrarse a un yo ilusorio.

*“Mientras no desenmascaremos a ego, este seguirá engatusándonos como un político deshonesto que no cesa de hacer falsas promesas”.* (Rimpoché, 1992:156).

---

1 Die Welt als Wille und Vorstellung (El mundo como voluntad y representación) (1819).

De igual manera, la relación entre sufrimiento y existencia en Schopenhauer, se observa en la naturaleza inherente del budismo y en el camino óctuple<sup>2</sup>.

*"Quien no comprenda la prajña, intentará desesperadamente encontrar en conocimiento en el mundo exterior". (Yun, H. 2016: 146).*

El prajña<sup>3</sup>, se refiere al conocimiento y asimilación de las cuatro nobles verdades, estas son: El sufrimiento existe, el sufrimiento tiene causa, el sufrimiento puede extinguirse, para extinguirse se debe seguir el camino óctuple.

Si bien, la voluntad de vivir para Schopenhauer genera un estado de hostilidad universal, un sufrimiento, para él, una forma de liberarse temporalmente de este sufrimiento es a través de la auto negación del "yo"<sup>4</sup> (del ego), de la compasión, y de gran importancia, en la contemplación estética y la práctica del arte, así, para Schopenhauer un propósito del propio arte sería alcanzar la "idea".

*"La representación de la idea que sólo se puede captar intuitivamente". (Schopenhauer, 2016: 292)*

Resultará relevante entonces, que la función del arte sea tener acceso a esa "idea", es decir, el acceso a donde la voluntad se objetiva de forma inmediata y universal, y a donde se trasciende el espacio y el tiempo, de este modo, el conocimiento que proporciona el arte es libre y desinteresado.

*"A quien pretenda liberarse del dolor no le resta otro camino que la liberación de la voluntad, la vía que ha de recorrer para ello es la única que tiene a su disposición, el camino del arte como instancia salvadora." (Martín. M.A. 1989:113).*

También dice:

*"Gracias a la contemplación estética el hombre se sustrae a los innumerables deseos y necesidades y lo consigue con una satisfacción inmóvil y completa". (Martín. M.A. 1989:115).*

Por otra parte, retomando la idea del dolor, detecto una arista de encuentro entre el budismo y Schopenhauer, que se transparenta en la insinuación

2 En el budismo el camino óctuple lleva el cese del sufrimiento.

3 Del sanscrito, se traduce como sabiduría de la vida.

4 Tomará el "yo", como lo toman algunas filosofías orientales, para este caso, el budismo. Los cristianos y los judíos la llaman "Dios"; los Hindús la llaman "el Yo", "Shiva", "Brahmán" y "Vishnú"; los místicos sufíes la llaman "La Esencia Oculta".

de la muerte o desmonte del ego<sup>5</sup>, directamente cuando Schopenhauer habla de liberación del dolor. Desde la perspectiva budista, el dolor es causado por los pensamientos del ego y el apego al deseo, el cual debe ser liberado. No obstante, cuando se llega al conocimiento de las ideas se logra un conocimiento más profundo y que en general los individuos no poseen, Schopenhauer dice:

*“Los individuos no tienen más conocimiento que el sometido al principio de razón y de esta forma excluyen el conocimiento de las ideas.”* (Schopenhauer, 2016: 230).

Lo significativo del planteamiento de Schopenhauer, es que es posible alcanzar este tipo de conocimiento. Para este fin el individuo se transforma dejando el principio de voluntad y de razón, lo que Schopenhauer denominaría un puro y desinteresado sujeto del conocimiento. Este concepto lo homologaré con el estado de “iluminación” budista, y que retomo en lo sucesivo de este artículo. Ahora bien, el principio de intuición que propone Schopenhauer que vincula otro elemento para alcanzar el conocimiento de la idea, se describe así:

*“El que esta sumido en esta intuición ya no es un individuo, pues el individuo se ha perdido en ella: es un puro involuntario, exento de dolor e intemporal, sujeto de conocimiento.”* (Schopenhauer, 2016: 233).

El principio de intuición, el sujeto de conocimiento, y su vínculo con el ego budista se hace más evidente cuando Schopenhauer habla del estado en el cual el individuo esta embebido y sumergido en una contemplación fija del objeto y desconectado de otros objetos. Este estado es similar al que los budistas describen en el libro: “La iluminación ideal del desarrollo humano”, de Sangharákshita (1980):

*“La Iluminación es un estado de visión espiritual directa, intuitiva, sin intermediarios, sin intelectualización; en el cual todo se concibe clara, directa e intensamente”.*

Para Schopenhauer, el conocimiento de “las ideas”, se permite en la contemplación del objeto, ya sea una roca; un árbol; un paisaje o una casa. Este estado de contemplación es análogo a los estados de “iluminación” como ya he mencionado, así como también a los estados meditativos o estado de la ausencia de ego, donde la conciencia del yo desaparece, al respecto Schopenhauer dice:

*“Se pierde completamente en ese objeto, es decir olvida su*

---

5 La intuición es un sentido que no esta filtrado por la mente racional.

*individualidad, su voluntad y queda únicamente como puro sujeto, como claro espejo del objeto". (Schopenhauer, 2016: 232).*

Esta frase: "Como puro sujeto y claro espejo del objeto", se podría equiparar con la idea cliché del "ser uno con el universo" o "encontrarse a si mismo", claro está, sin referirse al universo como dios o como el ser unificador de lo existente. Ciertamente, este tipo de conexión o desconexión del ser, es logrado en la contemplación de un objeto sin el principio de razón, olvidado su individualidad y su voluntad. Así se lee en el libro *la iluminación* (1980):

*"Este estado de conciencia, se aprehende de la Realidad de las cosas tal y como son, no como objetos percibidos a través de los sentidos, sino penetrando su esencia Trascendental. Por esta razón, se dice que la Iluminación es la "Conciencia de la Realidad", un estado de Conocimiento Superior. Pero ese "Conocimiento", no debe confundirse con el saber ordinario que está dentro del marco dualístico sujeto-objeto, derivado de la percepción a través de los sentidos y de la razón".*

Por otra parte, es notable observar el constante nexo entre el humano y la naturaleza, entre Schopenhauer y el budismo, donde esclarecen una relación de pertenencia e integración mutua, Schopenhauer cita a Byron de esta manera:

*"Are not the mountains, waves and skies, a part of me and of my soul, as i of them?"*

igualmente, se lee de la tradición hinduista:

*"Yo soy todas esas criaturas en su totalidad, y fuera de mi no hay nada". Oupnekhat.*

Evocando este principio de pertenencia con lo que nos rodea, encuentro otro nexo entre el hinduismo y Schopenhauer, como ejemplo vemos la diáfana metáfora del "velo maya" de la cultura hinduista. Esta metáfora, además manifiesta una relación con el ego, en ella se resalta y expone que la realidad con sus eventos fenoménicos perceptibles por los sentidos, son ilusorios, y son los que hacen el tejido de la maya, un velo que oculta la realidad. De igual modo, lo propone Schopenhauer de esta manera:

*"Velo de maya que envuelve los ojos de los mortales y les hace ver un mundo del que no se puede decir que sea ni que no sea". (Schopenhauer, 2016: 9 y 56)*

En esta frase, se evidencia y sugiere también la idea de una conciencia de la conciencia, como comúnmente se expresaría en las prácticas meditativas

zen, es decir un observador de la conciencia, el velo sería el ego que nubla, el que distorsiona y en algunos casos enceguece la realidad.

## Schopenhauer, el arte y la contemplación

Para Schopenhauer, el arte es el camino para ser un sujeto de conocimiento de “la idea”, y de esta manera, la contemplación estética sería conductora a ese conocimiento:

*“El arte reproduce las ideas eternas captadas en la pura contemplación, lo esencial y permanente de todos los fenómenos del mundo”. El arte.(...) arranca el objeto de su contemplación fuera de la corriente del curso mundano y lo tiene aislado ante sí: y ese objeto individual, que era una parte diminuta de aquella corriente, se convierte en un representante del todo, en un equivalente de los infinitos que hay en el espacio y el tiempo (...), la rueda del tiempo se para; las relaciones desaparecen: sólo lo esencial la idea es su objeto”. (Schopenhauer, 2016: 239).*

Parece visible que a través del arte se establece un puente, un viaducto entre las “ideas”, y el hombre, todo a través de la contemplación. El arte permite alcanzar un estado, que, desde mi perspectiva, es el estado de ausencia del ego y, de igual manera, lo que para Schopenhauer es el acceso a “la idea”, es el acceso al ser, al “estado bodhi”<sup>6</sup>, es decir a la muerte del ego y de la razón, que como expondré más adelante, Feldman inconcientemente se topó en su música. Aclaro que, al referirme a inconciente, es porque en sus textos nunca se refirió directamente a una intención en búsqueda en algo espiritual o metafísico en sus manifiestos, y sí más bien, en alejarse de las influencias de Cage y el zen.

Schopenhauer decía que cuando observaba un árbol, o lo contemplaba como artista, suprimiendo los principios de razón, se dejaba de ver el árbol y se podía ver su “Idea”. Efectivamente, es muy clara la importancia de la contemplación estética para acceder al conocimiento de las “ideas”. Ahora bien, comparo este estado contemplativo al estado meditativo. En la tradición budistas se cree que para alcanzar un estado de iluminación,<sup>7</sup> se

6 Del sánscrito, se traduce como iluminación.

7 En todas las tradiciones budistas se afirma que la Iluminación comprende esencialmente tres cosas. En primer lugar se habla de la iluminación como un estado de conciencia clara, pura y radiante. Algunas escuelas afirman que en el estado de conciencia iluminada no existe separación entre sujeto y objeto, que no hay “mundo interior”, ni “mundo exterior”. Al trascender totalmente la dualidad sujeto-objeto, como suele llamarse, la experiencia es un continuo de conciencia clara, pura y homogénea, que se extiende en todas direcciones.

debe trascender en la meditación y alcanzar un estado de contemplación de la conciencia. Del Sutra del diamante (2016) extraigo estas palabras:

*“Meditar significa “desconectarse” al ser propio, que tiene apegos, romper con la rutina diaria de aferrarse a las cosas. Supone no adherirse a los pensamientos ilusorios ni a los apegos sesgados, sino lograr que la mente regrese al estado puro “bodhi”, a la libertad que brinda vivir sin morar en nada”.*

¿Podría ser que este estado sea el mismo acceso a “la idea” a través de la contemplación que ve Schopenhauer y de algún modo Feldman? Finalmente, encuentro una similitud en la idea de genio y el estatus otorgado a los grandes maestros del budismo en todas sus escuelas. Para Schopenhauer el genio, es el único que puede comportarse de manera intuitiva y sustraer el conocimiento:

*“La genialidad es la capacidad de comportarse puramente intuitiva, perderse en la intuición y sustraer el conocimiento, que en su origen existe sólo para servir a la servidumbre (...) Perder totalmente de vista su interés, su querer y sus fines, y luego desprenderse totalmente de la propia personalidad”. (Schopenhauer, 2016: 241).*

En efecto, en las tradiciones orientales budistas, sólo unos pocos llamados maestros eran capaces de llegar al estado de iluminación, un estado que describe muchas similitudes con las capacidades del “genio” de Schopenhauer.

## **Feldman, budismo y ego**

El contraponer el pensamiento compositivo y estético de Feldman que dejó plasmado en sus escritos, con las ideas de Schopenhauer, y el pensamiento budista, me permitió establecer un vértice que reúne cuatro ideas fundamentales: la idea de la contemplación, la experiencia de lo abstracto, la música sin superficie y la muerte del ego.

Para empezar, Morton Feldman, fue un compositor norteamericano, sugestionado por ciertos pensamientos de John Cage, Philip Guston, Jackson Pollock, Franck O’hara entre otros, asimismo, fue atraído y seducido por pinturas y obras representativas del expresionismo abstracto, las cuales fueron como velas izadas que le servirían para llegar a buen puerto, un lugar donde Feldman establecería un pensamiento muy claro y una estética concreta. Feldman advierte situar su música entre categorías:

*“Prefiero situar mi música entre espacio y tiempo, entre pintura y música, entre la construcción de la música y su superficie”.* (Feldman, 2012: 109).

Por otro lado, su pensamiento estuvo influenciado por John Cage debido a la gran amistad que llevaron, aunque Feldman sostuviera taxativamente que no fue influenciado por Cage, a mi modo de ver, sí lo fue, sólo que Feldman no fue consiente, me refiero a que Feldman se ocupó en cambiar la forma de utilizar “las herramientas”, como él menciona, se ocupó de cambiar la forma y la arquitectura de su postura compositiva y de sus composiciones, pero terminó generando estados perceptivos similares a los propuestos por Cage. Desde mi perspectiva, Cage sería uno de los encargados de sembrar las primeras semillas orientales budistas en Feldman.

*“Lo sorprendente era que John de hecho inventaba formas absolutamente nuevas de componer para crear una música que contuviera estas ideas zen (...) uno podría creer que me había involucrado en esas ideas, no funcionaba así”.* (Feldman, 2012:124).

Efectivamente, de forma acérrima Feldman se quería segregar de las ideas compositivas que lo podrían vincular con Cage, como ya mencioné lo que Feldman llama formas, son las que él cambia, pero bien se ha dicho, son formas y algunas ideas del zen que trascendieron en la música de Feldman. El comienzo de la postura estética de Feldman se ve en algunas de sus primeras composiciones, en obras como: *intersection I* y *projection II*, Feldman decía acerca de estas obras:

*“Mi deseo no era componer, sino proyectar sonidos en el tiempo”.* (Feldman, 2012: 24).

En estos primeros trabajos Feldman intenta dejar de controlar, de tener una intención directa en manipular los sonidos, Feldman dice:

*“Yo no sólo estaba permitiendo que los sonidos fueran libres: también estaba liberando al interprete”.* (Feldman, 2012: 24).

¿De que quería Feldman liberar al interprete?, o ¿era él quien se quería liberar de los interpretes? Esta idea de liberación, se puede ver en la obra *Four instruments*, en esta obra, la duración de los sonidos está determinada por los instrumentistas en el momento de la ejecución. En este mismo sentido, Feldman comenzaba a rechazar la intención del compositor de planear y controlar parámetros, pensaba que los compositores utilizan un sistema para componer que utiliza herramientas, herramientas que luego terminan eligiendo por ellos. Refiriéndose a la *Gross fuge* de Beethoven,

Feldman dice:

*¿Estoy atreviéndome acaso a sugerir aquí que cualquier cualidad transcendental que posea esta obra se debe sólo a las circunstancias?  
¿Simplemente por que lo que tenemos frente a nosotros es su versión más volcánica y patética, el control controlando a su amo?.*  
(Feldman, 2012: 51).

Estas herramientas son las que Feldman pretende “liberar” y de paso liberar al que las manipula, Cage lo corroboraría. Referido a esto Feldman dice:

*“Para que el arte triunfe el creador debe fracasar, ¿cuantas veces percibí al escuchar una obra de Cage, una sensación de pesar o de perdida por parte de su creador? (...), Dile a tu obra Atlas Eclipticalis que fue una de las experiencias más conmovedoras de mi vida.*  
(Feldman, 2012:51).

La liberación del creador me parece un punto de encuentro entre Schopenhauer, Feldman y el budismo. La frase citada anteriormente de Feldman es sustancial, puesto que deja ver la afinidad con el pensamiento de Schopenhauer y el budismo. El vínculo de estas ideas con Schopenhauer se presenta cuando el individuo logra alcanzar cuando el mundo cobra objetividad, (donde se puede alcanzar la “idea”), cuando los individuos dejan de ser individuos de voluntad y es ahí donde observo una analogía con la muerte del ego, en ese momento donde dice que el individuo deja de ser individuo de voluntad. Ahora bien, la muerte del ego dismantela la existencia del yo, del que controla, del que piensa y raciocina, en términos prácticos, vendría ser el homólogo compositor que debe morir según Feldman. Si se relacionan estas ideas con las sugeridas en las doctrinas filosóficas orientales y el budismo, es aún más clara esta similitud. El budismo predica que para poder encontrar el ser, hay que abandonar el ego. Interpretando las palabras de Feldman, el ego podría ser el compositor y sería el que debe morir. Si el arte permite alcanzar la “idea” según Schopenhauer, y en este alcance muere el individuo como voluntad, en Feldman, el triunfo del arte se obtiene al morir el creador, y para los budistas, alcanzar la iluminación significa trascender el ego, entonces se podría evidenciar un punto de encuentro en un mismo vértice que sería la muerte del ego. Para Feldman, Cage sería un representante fiel de esta idea de la muerte del creador.

*“Si el arte implica la abolición de la persona. Cage alcanzo la autoabolición”. (Feldman, 2012: 52).*

Por otra parte, también se encuentran similitudes en los métodos compositivos utilizados por Feldman y conceptos del budismo. Como ejemplo, se observa en Feldman un estado de preocupación acerca de la obliteración del plano auditivo en la música.

*“El ataque instrumental crea siempre el mismo plano auditivo, algo debería hacerse para variarlo para activarlo.”* (Feldman, 2012: 49).

También dice:

*“Pienso de pronto en la fantasía en Fa menor de Schubert, el peso de la melodía es tal que uno no puede ubicar donde está, o de donde proviene.”* (Feldman, 2012: 50).

Feldman comenzaría a buscar otra forma de confrontar la composición y de percibir los sonidos, él dice:

*“Pero si el sonido tiene por naturaleza ser prácticamente naturaleza”.* (Feldman, 2012: 36).

Es decir, el sonido no tiene que ser controlado ni manipulado, es el sonido en abstracto, sonido en esencia, además, para Feldman el sonido también debía desligarse de la instrumentación. Sobre esto comenta al respecto:

*“Para mí el color instrumental le roba inmediatez al sonido, el instrumento se ha vuelto un estencil, un retrato engañoso del sonido, ...en gran medida exagera el sonido, lo difumina, lo vuelve más grande que la vida misma, le otorga un significado.”* (Feldman, 2012:140).

Si bien Feldman dice que es prematura esta idea, me parece que su búsqueda esta en emancipar la atracción que produce el color de los instrumentos, para permitir una escucha pura de los sonidos. De esta manera, la forma pretendida es “purificar el sonido”, despojarlo de cualquier vínculo existente hasta el momento y dejarlo en su pura e inmaculada naturaleza. Es una propuesta intencional de una escucha trascendente, o una meta escucha, igualmente esta propuesta podría llevar al individuo a la escucha en ese plano de encuentro con el “yo”, una especie de “meditación auditiva”.

Siguiendo el pensamiento de Feldman, se encuentra otra idea que vincula la liberación con la trascendencia del ego, y se evidencia en su inconformidad con la forma de componer sostenida en la variación y el deseo de control. Para Feldman todos los compositores se dedicaban a manejar los artilugios.

*“Los profesionales insisten en lo esencial. Se concentran en las cosas con las que hacen arte, están son las cosas que ellos identifican con el (...) consideran que esas cosas son arte, sin entender que eso es justamente lo que lo mata.”* (Feldman, 2012: 48).

Otra idea al respecto:

*“A partir de que la música se ha obsesionado cada vez más con esa única idea – la variación (...) –, el cambio es la única solución frente a un plano auditivo que se ha mantenido inalterable.”* (Feldman, 2012: 49).

En efecto, estoy de acuerdo con Feldman cuando sostiene que la razón por la cual se emplea la variación es porque evita el aburrimiento, y el aburrimiento lleva a dejar de prestar atención en lo que se escucha, yo agregaría que el aburrimiento lleva a encontrarse consigo mismo, a la muerte del ego. Una forma de corroborar que Feldman quería liberarse del ego del compositor y, por consiguiente, al individuo del ego a través de su música, es su aspiración de querer dejar de controlar “las herramientas”, como por ejemplo dejar el tiempo sin intervención.

*“¿No se puede imaginar al sonido como un abstracto sin relacionarlo con alguien martillando un piano o golpeando un tambor?”* (Feldman, 2012: 48).

### **La experiencia de lo abstracto, la contemplación, y la meditación**

Reuniré varios aspectos del concepto de lo abstracto en Feldman, la contemplación de Schopenhauer y la práctica meditativa. Feldman piensa que la música no es abstracta, no obstante, para Feldman lo abstracto tiene una acepción especial. Para él, es un sentimiento que los filósofos no han podido clasificar y, a este sentimiento lo llama: “la experiencia de lo abstracto”.

*“Lo abstracto no tiene nada que ver con las ideas, es un proceso que se manifiesta continuamente, y se torna familiar como otros estados de conciencia.”* (Feldman, 2012:100).

Es claro que ya Feldman habla de un estado de conciencia, desprovisto de control, estado que se genera en una experiencia artística, al respecto dice:

*“Lo más difícil en una experiencia artística es mantener intacta esa conciencia de lo abstracto.”* (Feldman, 2012: 100).

Este estado puedo correlacionarlo con el estado de contemplación pura de Schopenhauer quien también se refiere a un “estado”, creería que es un estado de conciencia donde se logra el conocimiento de la “idea”, y que para alcanzarla debemos quedar sumergidos en la intuición, perder individualidad y perdernos en el objeto. Schopenhauer dice al respecto:

*“La contemplación pura: ese momento en el que nos evadimos totalmente de nuestras miserias”.* (Schopenhauer, 2016: 252).

Ahora bien, Feldman dice al respecto de lo abstracto:

*“Es una unidad que lo deja a uno conjeturado permanentemente. La experiencia de lo abstracto es una realidad mucho más cercana a lo religioso, lidia con el mismo misterio”.* (Feldman, 2012:101).

Considero que la contemplación de Schopenhauer y ese sentimiento que experimenta Feldman, que llamaría experiencia de lo abstracto, es a mi modo de ver, en ambos casos, un estado de pérdida y muerte del ego, de contemplación de la esencia del ser. Feldman agrega que además es un estado que produce miedo, porque es desconocido y misterioso.

*“Hay un verdadero miedo a lo abstracto porque uno no sabe cual es su función”.* (Feldman, 2012: 101).

Es conveniente señalar que Feldman trabajó en sus composiciones la idea de “superficie”, creo que esta idea tiene la misma finalidad de la contemplación de Schopenhauer y la meditación zen. La primera intención de Feldman es su intento por desorientar la memoria de la escucha. La música occidental utiliza la reiteración para reforzar la memoria y ubicar temporalmente al espectador en un lugar claro, un ejemplo de propuesta desorientativa temporal, esta en sus obras: *“For bunita marcus”* (1985), *“Triadic memories”* (1981), de la última obra, dice al respecto:

*“Trabajé de este modo en un intento conciente de “formalizar” la desorientación de la memoria”.* (Feldman, 2012:172).

Siendo puntuales, Feldman hace referencia a la música sin superficie, pero ¿que es la música sin superficie en el plano auditivo para Feldman? La respuesta viene desgranada en las palabras de Brian O’Doherty, un crítico de arte, escritor y artista contemporáneo de Feldman. El pensamiento de O’Doherty se lee de esta manera:

*“La música con superficie se construye con el tiempo. Una música que no tiene superficie se “somete” al tiempo y deviene una progresión armónica”.* (p. 111).

De este modo Feldman intenta dejar de controlar los parámetros temporales.

*“Estoy interesado en alcanzar el tiempo en su forma no estructurada. (...). Estoy interesado en el tiempo antes de que nosotros le pongamos las manos encima. (Feldman, 2012:113).*

También dice:

*“La idea es dejar el tiempo tranquilo, más que tratarlo como un elemento compositivo, ...el tiempo debe ser dejado en paz”. (Feldman, 2012:111).*

Me atrevo a decir que es un intento para que se pierda la atención de la temporalidad y tener una escucha contemplativa, pero ¿para qué? Si se pierde la percepción del tiempo en la escucha musical, podría permitirse alcanzar un estado de conciencia meditativa. De este modo quien buscará razonamientos, en este caso patrones, no quedaría más que a la deriva de sonidos diseminados en una atmósfera nublada. Cuando se somete a la mente humana a desligarse de la racionalización del tiempo, ya sea el pasado o el futuro, los pensamientos quedan sin referencia y se desvanecen existiendo meramente la sensación del instante, no quedando más que en un estado presente sin perturbaciones, un estado sin ego, un estado de contemplación pura como se refiere Schopenhauer, o también, un estado de intuición pura. Como Conclusión, es claro en este artículo, el intentar evidenciar una relación entre Schopenhauer, Feldman y el budismo. Sólo agregaría que Feldman no buscó intencionalmente llegar a que el individuo conecte con algo fuera de su propia naturaleza, y fuera del hecho musical, pero si se analiza desde otra óptica, su estética termina transluciendo un encuentro no premeditado con algo fuera de su apariencia<sup>8</sup>, de lo que se percibe en el plano exterior, un encuentro con el estado de contemplación pura y la mediación zen. Alcanzar el conocimiento de la “idea” en Schopenhauer, alcanzar la “iluminación” budista, y experimentar lo “abstracto”, en la música sin superficie, podrían converger en un mismo lugar, la muerte del ego.

*El compositor hace planes, la música ríe.  
Morton Feldman*

---

8 En términos no Hegelianos.

## **Bibliografía**

Feldman, M. (2012). *Pensamientos Verticales*. Buenos aires: Editorial caja negra.

Martín, M.A. (1989) *Arte y liberación en Schopenhauer*. En revista Taula Nº11, Universitat de les Illes Balears.

Rimpoché, S. (2006). *El libro tibetano de la vida y de la muerte*. Barcelona: Editorial Urano.

Schopenhauer, A. (2016). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Editorial Trotta.

Yun, H. (2016). *El Sutra del diamante*. Buenos Aires: IBPS.





# CRÓNICA

## CRÓNICA

	Págs.
Reflexiones sobre música e identidad José Miguel Arellano	51 - 55
Crónicas del Proyecto Canto de Sirenas en la Bahía de Valparaíso 2006. ¿Cómo sobrevivir a un proyecto de vanguardia? Isabel Céspedes	57 - 62



# REFLEXIONES SOBRE MÚSICA E IDENTIDAD

JOSÉ MIGUEL ARELLANO<sup>1</sup>

jmarellano@uai.cl

La identidad es un concepto que se aleja de cualquier definición clara y precisa. Innumerables son las páginas que se han escrito tratando de definir esta idea que parece cobrar vida de maneras muy diversas incluso entre miembros de una misma cultura. El asunto se vuelve aún más complejo cuando la música, y las artes en general, se utiliza como mecanismo de reconstrucción o representación de identidad de un grupo particular de personas. Simon Frith, en su artículo *Music and Identity*, nos entrega una perspectiva muy interesante acerca del problema que surge a partir del estudio de la música como un objeto técnico-sonoro, y la intención de articular ciertas conexiones con diferentes aspectos culturales, como en el caso de la proyección y representación de identidad. Sobre el campo específico de la música popular dirá lo siguiente:

*“El estudio académico de la música popular ha sido limitado por el supuesto de que los sonidos deben, de alguna manera, reflejar o representar a un pueblo y sus personas. El problema analítico, sin embargo, ha sido rastrear las conexiones, desde la obra, la partitura o la canción, hasta los grupos sociales que la producen y consumen. Lo que está en cuestión es la homología, una especie de relación estructural entre las formas material y musical”.* (Frith, 2006:108).

Hablar sobre la identidad de una nación implica algunos problemas que no son fáciles de evitar. En primer lugar, y dadas las condiciones de las sociedades modernas, es necesario tener en cuenta las diferencias en las formas de vida de los miembros de cualquier grupo analizado. Si hablamos de un país, y analizamos las estructuras culturales de, por ejemplo, lo que se denomina clase alta, y todas las implicaciones que esto conlleva, y las comparamos con las de una clase más modesta, es probable que encontremos más diferencias que similitudes. Por lo tanto,

<sup>1</sup> José Miguel Arellano, compositor chileno nacido en Coyhaique en 1985. Es Doctor en Música de Northwestern University, y Magíster (c) en Filosofía Política y Ética de la Universidad Adolfo Ibáñez. Sus intereses se centran en la relación entre la música y su influencia en diferentes ámbitos de la construcción social, procesos de formación de identidad, configuraciones institucionales y procesos políticos. Su música ha sido interpretada internacionalmente. Se ha desempeñado como docente en la Universidad Adolfo Ibáñez, la Escuela Moderna de Música y la Northwestern University. Actualmente trabaja como profesor en la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez en Chile.

es esencial abordar el análisis partiendo por los procesos históricos y sociales compartidos por los diferentes miembros de una comunidad, ya que sólo de esta manera será posible establecer diferentes mecanismos de reafirmación o reconstrucción de la identidad, atendiendo, en mayor o menor medida, a los diversos elementos que la constituyen.

Si nos centramos en el caso de América Latina, podemos ver cómo se ha ido construyendo en el imaginario colectivo la idea de que las sociedades que la componen pueden ser encapsuladas bajo los mismos parámetros descriptivos, otorgándoles un sello de identidad que, en consecuencia, se limita a describir sólo sus componentes más superficiales. Indudablemente la historia compartida de los diferentes países de la región ha generado una multiplicidad de elementos comunes que en ningún caso pueden quedar fuera del análisis. Diferentes ejemplos de este proceso histórico compartido se pueden rastrear a lo largo de la historia: la conquista y colonización de América, los movimientos de independencia de principios del siglo XIX, los procesos de modernización y configuración institucional de principios del siglo XX, y los períodos dictatoriales de mediados del siglo pasado. Sin embargo, para el escritor argentino Walter Mignolo (2007) lo que define con mayor claridad la construcción cultural de las naciones latinoamericanas es lo que él llama la herida colonial; una serie de consecuencias generadas a raíz de un largo período de dominación, que puede ejemplificarse, por nombrar sólo algunos, en temas como el racismo, el maltrato y descuido de los grupos indígenas, y una búsqueda obsesiva de referentes culturales extranjeros (en su mayoría europeos). Todo esto, sumado a una dominación política, económica y cultural, ha derivado en el complejo escenario de auto-identificación, compartido por los diferentes miembros de la región. Como resultado de esta herida colonial a la que alude Mignolo, se ha producido una división entre las distintas capas de la sociedad latinoamericana, separando cada una de las culturas que la habitan y haciendo del proceso de reintegración una tarea muy difícil.

Las artes en general, pero particularmente la música, siempre han sido utilizadas como un catalizador para los diferentes procesos sociales y culturales. A mediados del siglo XX, por ejemplo, y con el advenimiento de los diversos regímenes militares de América Latina, surgió uno de los movimientos musicales más característicos de la región: el Nuevo Canto Latinoamericano que, a pesar de sus múltiples variantes en los diferentes países, mantuvo ciertos principios compartidos por todos, como el uso de los ritmos folclóricos, el rescate de instrumentos autóctonos, una marcada ideología de izquierda, y una visión crítica que apuntaba a un cambio social y cultural revolucionarios.

Muchos ejemplos como el anterior pueden darse con respecto a la música popular y su papel en la conformación de la identidad dentro de las diferentes naciones de América Latina; el rock en Argentina, la cumbia en Colombia y gran parte de América del Sur, y el bolero en Cuba y México son sólo algunos ejemplos de cómo la mixtura entre diferentes culturas ha sido posible. Ahora bien, ¿cómo se puede generar una estética musical que, a la luz de los elementos constitutivos de una cultura particular, pueda concebirse a través de los mecanismos técnicos y estéticos de otra? Como siempre, es necesario entender los diferentes procesos históricos que han dado forma a las diferentes naciones de la región. El patrimonio cultural de lo que hoy conocemos como América Latina es una consecuencia del choque de tres grupos raciales, a saber, indígenas, africanos y europeos. De esta manera, el patrimonio musical de Latinoamérica se construye a partir de diferentes elementos procedentes de estos tres grupos, en lo que a menudo se denomina sincretismo. Es evidente, sin embargo, que en una situación de dominación las características propias del grupo subyugado estarán siempre en una posición de desmedro con respecto a la del dominador. En términos puramente cuantitativos, esta situación de subyugación condujo a una neutralización casi absoluta de los elementos musicales típicos de las culturas indígenas y africanas, ya que se oponían totalmente a los principios básicos del pensamiento artístico europeo, que en música se expresaron a través de la simetría, la consonancia y la homogeneidad rítmica entre muchos otros. Es por esto que, si asumimos que la música tiene una capacidad de transmitir conceptos que sobrepasen lo puramente técnico y formal, es necesario dar cuenta de los elementos sociales, políticos y culturales que la sustentan. Por lo tanto, es de suma importancia elaborar mecanismos de aproximación a esos elementos, que se encuentran más allá de la superficie, con el fin de comprender más detalladamente los códigos específicos que la determinan.

Dentro de la teoría sociológica de la música existen diversas visiones sobre cómo abordar la tensión que existe entre su dimensión técnico-formal y los objetos sociales y culturales a los que se propone representar. Para Ivo Supicic (1987), por ejemplo, el estudio de la historia de la música difiere de una sociología de la música en cuanto a que esta última considera los elementos musicales no sólo como una representación de lo social, sino como un elemento social en sí mismo:

*“... la sociología de la música se preocupa no sólo con la típica relación entre hechos artísticos musicales y hechos sociales extramusicales, sino también con estos mismos hechos musicales como hechos sociales. Lo musical y lo social no deben ser opuestos, ya que se interpenetran mutuamente. Muchos hechos musicales implican, en efecto, aspectos sociales”.* (Supicic, 1987: 46)

Desde mi perspectiva, y en vista de una mejor comprensión de, por ejemplo, la situación particular de América Latina, la aproximación de Supicic puede conducirnos a interpretaciones engañosas de la realidad cultural que subyace a una representación musical, perdiendo de vista las contradicciones que surgen entre el objeto social y el artístico, algo que ha permeado la estética nacionalista incluso durante los primeros años del siglo XXI. Esta es la razón por la que, a mi juicio, una sociología de la música debe ser capaz de develar las posibles inconsistencias que existan entre el objeto social de estudio y los elementos musicales con los que se elabora el discurso de la representación. Un ejemplo de esto es el estudio realizado por Morgan James Luker en su libro *The Tango Machine* (2016), en el que describe al Tango argentino basado en las contradicciones que han surgido desde la segunda mitad del siglo XX, en donde, por un lado, sigue siendo una referencia cultural, sobre todo en el imaginario colectivo tanto nacional como internacional, pero, por otro, ha perdido su relevancia dentro de la vida cotidiana de los argentinos, convirtiéndose más en una marca nacional que en un objeto artístico.

La aproximación de la Teoría Crítica al estudio sociológico ha abierto nuevas puertas para comprender la función de la disciplina no sólo en lo que se refiere a la investigación puramente social, sino que además acerca de una posible reevaluación de los propios mecanismos que la sociología utiliza para ejecutar sus investigaciones. Una de las críticas más fuertes de esta escuela ha sido dirigida hacia el cientificismo extremo con el que la sociología ha llevado a cabo sus investigaciones, sin sobrepasar lo meramente descriptivo, para dar paso a un análisis crítico de las estructuras sociales contemporáneas. Para George Ritzer, como puede leerse en su *Sociological Theory* (1993), la proposición de la Teoría Crítica pasa por la comprensión de las configuraciones de poder que se dan dentro de una sociedad determinada. Por eso, con sus raíces en la teoría marxista y su foco de atención en la dominación económica, la Teoría Crítica ha expandido el espectro de su análisis hacia las diversas formas de interacción social, dentro de las cuales la cultura sobresale como uno de los mecanismos más evidentes de dominación. Este enfoque sociológico se nos presenta como una gran oportunidad para develar las relaciones que se establecen entre la música, como un conjunto de elementos técnicos y artísticos, y una posible dimensión representativa de aspectos culturales y sociales más concretos. En el caso de la música clásica latinoamericana, que sea utilizada como vehículo de representación identitaria, sería suficiente estudiar las relaciones de poder entre las diferentes culturas en juego para entender estas estructuras de dominación.

La historia nos ha demostrado que los rasgos específicos que podrían definir la identidad musical de una cultura, como la microtonalidad o complejidad rítmica, por nombrar sólo dos, generalmente se filtran bajo la óptica de la estética europea, quedando sólo lo que sea fácil de acoplar a los esquemas sonoros propios de la cultura occidental. Si pensamos, por ejemplo, en la música de compositores como Manuel Ponce o Heitor Villalobos, veremos que el uso de material folclórico e indígena ha sido extremadamente estilizado para adaptarse a los estándares musicales de la tradición europea. Sería injusto, sin embargo, no valorar la contribución de ambos compositores al desarrollo de una conciencia latinoamericana que ha vuelto su mirada hacia los grupos cuya cultura y formas de vida han sido sistemáticamente marginadas y, en algunos casos, definitivamente eliminadas. Sin embargo, este deseo de reivindicación debe ser filtrado, en mi opinión, por una teoría sociológica y cultural que pueda ayudarnos a arrojar luz sobre el cómo y el porqué proceder de una manera u otra.

La idea de este breve artículo ha sido presentar algunas reflexiones que, en mi opinión, podrían ayudar a generar una discusión más profunda con respecto a la posibilidad de establecer diálogos entre obra musical- y cada uno de sus aspectos técnicos- y una dimensión cultural más tangible. De esta manera, un cruce interdisciplinario entre arte, historia, música y sociología, puede ser una herramienta muy útil para comenzar a dar forma a un discurso estético elaborado a partir del reconocimiento de cada uno de los elementos que conforman la realidad social, política y cultural de nuestro país y de la región latinoamericana en general.

## Bibliografía

Frith, S. (2006). Music and identity. En *Questions of Cultural Identity*. S. Hall y P. du Gay, Paul (Eds.) Londres: SAGE Publishers.

Luker, M. J. (2016). *The Tango Machine: Musical Culture in the Age of Expediency*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

Mignolo, W. (2007). *La Idea de América Latina: La Herida Colonial y la Opción Decolonial*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

Ritzer, G. (1993). *Teoría Sociológica*. Madrid: McGraw-Hill Interamericana de España.

Supicic, I. (1987). *A Guide to the Sociology of Music*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.



# CRÓNICAS DEL PROYECTO CANTO DE SIRENAS EN LA BAHÍA DE VALPARAÍSO 2006. ¿CÓMO SOBREVIVIR A UN PROYECTO DE VANGUARDIA?

ISABEL CÉSPED<sup>1</sup>

isabelcesped@gmail.com

Es común en Chile actual, que los artistas debamos convertirnos en gestores culturales, en especial, si uno pretende concretar proyectos personales o grupales que funcionen al margen de las instituciones que patrocinan, en este caso, la música contemporánea. Es más, los artistas chilenos de hoy, debemos especializarnos en confección de proyectos, ya sea para ganar una beca, grabar un disco, publicar una investigación, realizar una gira, etc. Ciertamente, al trabajar contratado en alguna orquesta, o, realizando clases, se puede tener una vida más quieta; se puede cultivar su especialidad, perfeccionarse en la interpretación o en la docencia. Se goza, además, de sueldo los 12 meses al año, protección social en salud y jubilación. Sin embargo, la mayoría de nosotros vive al margen de esta cobertura social.

Gracias a esta capacidad de gestión de los artistas, es que muchos proyectos se han concretado. Me refiero al trabajo realizado para levantar la mayoría de los Festivales de Música Contemporánea en el país, y otras expresiones, tales como como Festivales de Jazz, Festivales de Tango, etc. Gremios, por ejemplo, como la Asociación de Música Contemporánea de Valparaíso, quienes tuvieron un protagonismo en la escena de la música contemporánea en la primera década del segundo milenio. Lo que continúa en este relato es cómo se gestó una idea un tanto extravagante, que luego se configuró en un proyecto, que, con muchas dificultades en el camino, se logró concretar.

“Canto de Sirenas en la Bahía de Valparaíso” fue una intervención sonora, compuesta, gestionada y producida conjuntamente junto María José Opazo Marincovic y fue el evento inaugural de los “Carnavales Culturales Valparaíso”

---

1 Isabel Céspedes es Magíster en Historia, Profesora y Licenciada en Música, Intérprete Superior mención clarinete de la Universidad Católica de Valparaíso (PUCV) y diplomada en dirección de bandas PUC-Corfoabae. Inició su camino musical en la Orquesta Juvenil de Viña del Mar, el año 1994 y trabajó en el Coro Femenino de Cámara de la PUCV. Es cofundadora de Coral Femenina de Viña del Mar. En la investigación musical se ha focalizado en el siglo XIX. Es docente de la Universidad Técnica Federico Santa María, DUOC UC Viña y la Escuela Moderna de Música en Viña del Mar.

el año 2006.<sup>2</sup> Lo particular de la propuesta, era que el staff de instrumentos que se utilizaría: éstos serían las sirenas de la flota de buques aposentada en la bahía de esta ciudad puerto y que esta ocasión, sonarían organizadamente, como una suerte de “gran órgano”, durante 5 minutos, en el anfiteatro natural que conforma nuestra ciudad.<sup>3</sup> Es importante mencionar que escuchar sirenas en Valparaíso, es algo bastante habitual, cada vez que arriba un barco, éste anuncia sus movimientos haciendo sonar sus sirenas. Cuando se despide o se recibe al buque escuela Esmeralda, por ejemplo, suenan todos los pitos de las embarcaciones de la bahía. Más, para los que han visitado Valparaíso en los festejos del Año Nuevo, probablemente también escucharon el sonido de los pitos de los buques a las 00:00 hrs., un momento emocionante y sobrecogedor, que antecede al inicio de los fuegos artificiales. Justamente, fue de este modo, como surge la idea: María José y yo sentadas sobre un techo de Cerro Artillería el año 2005, esperando el nuevo año.<sup>4</sup>

En aquella época, teníamos 26 años, y nos acompañaba una gran pasión por buscar nuevos lenguajes, por ser “vanguardistas”, probablemente un sello que dejó el Instituto de Música de la Universidad Católica de Valparaíso, que fue nuestra casa de estudios. Para ese momento, ambas habíamos egresado de licenciatura y María José cursaba interpretación Superior en la Universidad de Chile, y yo acababa de titularme de Intérprete Superior en Clarinete en la PUCV. Habíamos ganado experiencia tocando en diversos festivales de música contemporánea (la mayoría de las veces gratuitamente), varios años formándonos en orquestas juveniles, junto a algunas giras internacionales con diferentes elencos y pasantías, por tanto, nos empoderamos y comenzamos a concretar nuestro proyecto. Sin embargo, no sospechábamos que nos habíamos autoimpuesto un enorme desafío. Como los tripulantes de los buques no leían música, fue necesario instalar a 6 músicos en los buques y barcasas, en tanto María José y yo, dirigíamos desde la cubierta de la Fragata Williams, marcando las entradas hablando (más bien gritando por los altos decibeles de la sirena). Junto a esto, se dispusieron en la Plaza Sotomayor otros dos músicos, Marcelo Stuardo y Rodrigo Morales: su trabajo consistiría en accionar un “video complementario” a la intervención sonora en la Plaza Sotomayor, donde estaría instalada la Presidenta Bachelet y la Ministra de

2 María José Opazo, Licenciada en Ciencias y Artes Musicales PUCV. Intérprete Superior mención percusión UCH. Diplomada en Gestión Cultural y Magíster en Teoría e Historia del Arte UCH.

3 En la idea original, al mismo tiempo que las sirenas cantaran, sonarían todos los campanarios de la ciudad. Esto lamentablemente incrementaba los costos del proyecto, y en una visita técnica, comprobamos que en Valparaíso, hay pocos campanarios en uso. Muchas iglesias actualmente tienen parlantes, donde suenan grabaciones de campanarios. Por eso no es extraño escuchar en Valparaíso, el campanario de la Basílica de San Marcos de Venecia. Por los factores antes mencionados, la idea de los campanarios se sacó de la primera versión del proyecto Sirenas.

4 Esta idea y muchas otras surgieron en la casa de María Carolina López, compositora y directora de orquesta.

Cultura, Paulina Urrutia. Este video debía iniciar justo en el momento del comienzo del espectáculo sonoro.

Postular a la convocatoria y clasificar para “Inaugurar” el evento de ese año fue posiblemente la tarea más sencilla. A las autoridades culturales de la Municipalidad de Valparaíso les agradó la propuesta -recordemos la euforia “patrimonial” de ese momento en la ciudad- sin embargo, la gestión de los buques navales, de los barcos mercantes y lanchones corría por nuestra cuenta. Por supuesto que se redactaron varias cartas para cooperar con el proyecto, pero los cientos de llamadas telefónicas, los plantones afuera de oficinas, las entrevistas con diversas autoridades, fue tarea exclusiva nuestra.

No puedo olvidar el sorprendido rostro del Capitán Arnoldo Peralta, vinculado a relaciones públicas, el día que fuimos a que pedirle que nos prestara parte de la Flota de la Armada, para “hacer música contemporánea” con ella.<sup>5</sup> Sin embargo, para nosotras tenía una gran carga simbólica utilizar las sirenas de los buques de la Armada de Chile, que son esencialmente instrumentos bélicos (o para resguardar la paz, opinan algunos), que por unos instantes, tan sólo unos minutos, se transformarían en objeto de arte.

Para nuestro tormento, en la etapa de producción, este mismo capitán, unos días antes del evento, se retracta y nos dice - por teléfono - que no nos prestarían los buques. María José, fue a visitarlo a su oficina el mismo día y muy educadamente, le explicó: “Capitán Peralta, esta es una actividad oficial del gobierno y me veo en la obligación de informar personalmente a la Ministra de Cultura de esta negativa cooperación” (que luego supuestamente informaría a la Presidenta). Fue en ese momento, cuando posiblemente vislumbró la implicancia de esta decisión, y seguramente se la transmitió a su jefe, y al cabo de un día, la flota solicitada, nuevamente estuvo a nuestra disposición. Ciertamente, esto fue gracias a esta audacia y convicción de María José. Esa noche de espera, ninguna de nosotras durmió. Nosotras en ningún caso teníamos trato directo con la Ministra Urrutia, sin embargo, nuestra convicción no flaqueó.

Claramente el proyecto sin los buques de la Armada de desmoronaba. Que finalmente pudiésemos usar las sirenas de los buques de la Armada, fue un proceso bastante tenso. Recordemos que no contábamos con el “protagonismo” del evento, tanto como para tener la atención de la Ministra Urrutia, y menos aún de la Presidenta Bachelet.

La empresa naviera Saam, permitió el uso de 2 lanchones sin imponer ninguna dificultad. Estos pitos eran “las sopranos” de la intervención por su registro agudo.

---

5 Es muy posible que el Capitán Peralta considerara que era una idea absolutamente descabellada.

## Manos a la Obra

Para poder componer la música de esta intervención, fue necesario hacer algunos estudios preliminares: en primer lugar, saber que altura emitía cada pito y así comenzar las composiciones. Luego fue necesario medir la velocidad en la que se trasladaba el sonido de las sirenas a través de la bahía, para poder diseñar una obra que llegara coherentemente a la costa. Aquí surgieron las primeras dificultades. Ciertamente no era para nosotras tan trascendente lo “intemperadas” de las alturas de los pitos, sin embargo, debido a las diferentes distancias en la que estaban dispuestas las embarcaciones, junto a la presencia del caprichoso viento de Valparaíso, causaban que el sonido llegara en distintos momentos a la costa.

Ante tamaño problema, no nos quedó más que hacer lo posible para que, al menos, el sonido que surgiera de la Sirenas fuera lo más fiel posible a la composición escrita: cada músico debía leer y accionar su respectiva sirena en el momento en se le indicara por sistema de radio; Por esta razón, que la obra tuvo que ser dirigida desde la cubierta de un buque, ubicado al centro de la bahía, con una radio portátil. De este modo y pese al fenómeno físico al que estábamos sometidos, pudiésemos al menos, tener una audición envolvente. Comprobamos, luego de la grabación del audio de esta intervención, que fue una decisión sabia dentro del contexto.

La intervención incluía 5 micro piezas: “Obertura”, “Lamento”, “Antonio Araya”, “Largo” y “Danza”.<sup>6</sup> Dado que nuestra paleta de sonidos era bastante limitada y estaba regida por las alturas de los pitos que estaban en ese momento en Valparaíso, las composiciones realizadas se ajustan a los recursos sonoros dispuestos. No quiero hablar extensamente de la música, pues me parece fundamental que se considere como una “obra abierta”, que no existe un staff fijo de instrumentos, el cual cambia semanalmente en nuestra bahía. Esta intervención ni siquiera fue inscrita bajo los derechos de autor en Chile, pues entendemos que en su fisonomía es esencialmente cambiante, y que probablemente nunca podrá replicarse de la misma forma de ese día.

Un factor negativo en esta intervención fue el compromiso incumplido de las autoridades en cerrar por 5 minutos la calle Errázuriz (Vía que se ubica entre el molo y la Plaza Sotomayor), tampoco cumplieron el black out de Plaza Sotomayor, para que se silenciara un poco la ciudad y se pudiera escuchar las sirenas desde Plaza Sotomayor (ubicada a dos kilómetros aproximadamente de

6 Las primeras tres piezas las compuso Isabel Céspedes y las dos piezas finales las compuso María José Opazo. “Antonio Araya” en honor a nuestro profesor de polifonía de primer año, en el IMUS-PUCV. Intencionadamente, la pieza tiene muchos tritonos, lo que en composición en estilo de Canto Gregoriano están prohibidos.

las embarcaciones). Lamentablemente, lo que apreció la Presidenta Bachelet en esta inauguración fue el video complementario de la producción, que se proyectaba en este lugar y escuchó sólo periféricamente la música. En este instante, nosotros ya estábamos dispuestos en los buques y embarcaciones y no podíamos hacer nada, tan sólo seguir adelante. Esto fue un factor muy frustrante en este trabajo.

A continuación, les presento el “video complementario” al cual me he referido antes, imágenes que fueron grabadas unos días antes del estreno, al cual, en una etapa de postproducción le agregamos el sonido real de aquel día 27 de diciembre de 2006. Es posible que este video, sea el único testimonio de ese día.<sup>7</sup> El testimonio que presento a ustedes, fue posible, además, gracias al registro del audio de esta intervención, que encargamos al músico y sonidista Fernando Godoy, quien se ubicó en el Paseo 21 de Mayo del Cerro Artillería, para captar el audio, ubicado frente al molo de abrigo de Valparaíso. La propuesta audiovisual, relata cómo el canto de sirenas llama a los porteños y los saca de sus contextos cotidianos y simplemente se asoman a sus ventanas y miran al mar.<sup>8</sup> Las personas que participan en este video, son amigos y familiares que con una gran disposición se sumaron a este épico proyecto de música contemporánea.<sup>9</sup>



En ese momento, no vislumbramos la trascendencia de esta manifestación artística, sin embargo, podemos evidenciar cómo otras agrupaciones y eventos de música contemporánea local, como Festival Tsonami, encabezados por el mismo Fernando Godoy (y su equipo de trabajo), realizaron nuevas versiones

---

7 Destaco el trabajo del equipo audiovisual del proyecto, que probablemente gastó muchas horas de trabajo de edición en tratar de hacer calzar los movimientos de las manos con el sonido real de esta intervención sonora.

8 Una cita simbólica al Canto XII de la Odisea de Homero.

9 Realización audiovisual de Filip Carrasco, Andrés Durán y Paulina Marconi. Actores: Rodrigo Morales, Ina Céspedes, Marcelo Villar, Paulina Marconi, Fabiola Rey, y niños jugando en las calles, de los cuales, lamentablemente, no registramos sus nombres.

de esta intervención sonora en la ciudad, incluso con invitados internacionales a cargo de la composición.



Espero que el relato de este trabajo ayude de alguna forma a creadores, intérpretes y gestores, para enfrentar sus propias iniciativas y sueños, muchas veces, desde las trincheras, como una resistencia creativa y activa.

Hoy, miro al pasado, y me parece increíble, lo que pudo surgir de dos estudiantes de música de 26 años sin filiación a ningún gremio, ni partido político, sentadas sobre el techo de una casa en Cerro Artillería, esperando un año nuevo, hablando de música...





# ANÁLISIS

## ANÁLISIS

Carrera séptima. Análisis de un paisaje sonoro de la emblemática avenida de Bogotá

Diego Fernando Rojas Forero

Págs.

67 - 77



# CARRERA SÉPTIMA

## ANÁLISIS DE UN PAISAJE SONORO DE LA EMBLEMÁTICA AVENIDA DE BOGOTÁ

DIEGO FERNANDO ROJAS FORERO

diferofo@hotmail.com

### Resumen

Al igual que sucede con fotografías, videos y escritos como formas de registro, los paisajes sonoros de un lugar permiten retratar e interpretar la historia que allí subyace. Con esta idea en mente, en el año 2000 aparece la publicación discográfica *Bogotá Paisaje Sonoro* que tuvo como finalidad registrar el entorno sonoro de la capital colombiana, esa dimensión del acontecer de la ciudad que no había sido tomada en cuenta anteriormente, tal vez por el poco interés en su existencia y/o utilidad histórica, o quizás por la ausencia de la indumentaria necesaria para llevar a cabo tal empresa. A dicha publicación discográfica pertenece el paisaje sonoro *Carrera séptima* de Mauricio Bejarano, objeto del presente estudio. Dadas las características cuasi-musicales de la obra en cuestión, el presente análisis se propone revelar aspectos formales de la obra *Carrera séptima* desde una aproximación musical, para luego poner en evidencia sus aspectos técnicos y estéticos en la construcción de memoria histórica en Bogotá y Colombia, haciendo uso de herramientas de visualización de sonido cuando se ha creído conveniente. En primer lugar, se describe la obra en términos formales. Luego, se reflexiona acerca del contenido de *Carrera séptima* desde una perspectiva referencial, estética e histórica.

**Palabras clave:** paisajes sonoros bogotanos, memoria histórica y sonora de Bogotá y Colombia, interculturalidad, Plaza de Bolívar, Plaza de Toros la Santamaría.

### Abstract

As with photographs, videos, and writings, a soundscape can be understood as a functional means to portray a scene that allows us to preserve and interpret the underlying history of a place. In consideration of this, Bogotá Paisaje Sonoro came to light in 2000 as a record album which was intended to register the sound environment of the Colombian capital, an angle of Bogotá that had not been previously taken into account, perhaps owed to the lack of interest in its existence and/or historical utility, or probably due to the absence of equipment required to consummate that goal. Colombian sound artist Mauricio Bejarano created the work *Carrera Séptima*, a soundscape that belongs to the above-mentioned

record album. Given that the work in question has a quasi-musical nature, this analysis aims, on the one hand, to reveal formal aspects of Carrera Séptima from a musical approach and, on the other hand, to highlight its technical and aesthetic aspects in the construction of historical memory in Bogotá and Colombia, using sound visualization tools when it was deemed convenient. Firstly, the work is described in formal terms. Secondly, Carrera Séptima is analyzed from a referential, aesthetic and historical perspective.

**Key words:** Bogotanian soundscapes, historical and aural memory of Bogotá and Colombia, interculturality, The Bolivar Square, La Santamaria Bullring.

*“Hay que mirar al paisaje sonoro del mundo como una composición musical inmensa, desdoblándose alrededor de nosotros de una manera incesante”. (Schafer, 1977, p. 205).*

*“Debemos edificar una actitud positiva ante él (el ruido) y valorarlo como parte de nuestra memoria histórica”. (Bejarano, 2000).*

## **Acerca de Carrera séptima y su creador**

Mauricio Bejarano, creador de *Carrera séptima*, es arquitecto, artista sonoro y pedagogo y ha explorado los mundos de la pintura, la poesía, la escultura y las artes gráficas. Nació en 1955 en Bogotá. En su formación, tomó clases con maestros como John Chowning, Daniel Teruggi, Jean Claude Risset, entre otros. Sus obras para teatro, video y sala de conciertos se han presentado en varios países como Alemania, Austria, Bélgica, Uruguay, Estados Unidos, entre otros. Es profesor asociado del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia de Composición Musical, Música Acusmática y Paisaje Sonoro.

*Carrera Séptima* es la pista número doce del trabajo discográfico *Bogotá Paisaje Sonoro* publicado en el año 2000, un paisaje sonoro de la emblemática avenida de la ciudad de Bogotá con el mismo nombre y que retrata el entorno sonoro de un momento particular en un tramo de esta avenida tan cargada de historia. *Carrera séptima* es una obra en la que su creador buscó generar un registro artístico de los sonidos de la capital colombiana en 17 partes: “12 postales y cinco silencios”. De esta obra, el propio artista dice: *“El antiguo camino real se ha convertido hoy en día [para el año 2000 -y aún vigente para el año 2019], desde la plaza de Toros hasta la plaza de Bolívar, en un eje significativo donde se realizan todo tipo de eventos y manifestaciones sociales. Aquí un desfile festivo de músicas populares y bandas militares, con el marco sonoro de las campanas de la Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves”* (Bejarano, 2000).

## Aspectos formales en *Carrera séptima*<sup>1</sup>

Teniendo en cuenta las características estéticas y musicales de este paisaje sonoro, la segmentación formal que se aplica al repertorio tradicional de música servirá de ayuda para lograr una primera aproximación a *Carrera séptima*. En este caso, se toma como punto de referencia la existencia de diversos planos sonoros singularizados, algunos de los cuales suenan en primer plano en ciertos momentos. Observando la visualización del espectro sonoro aplicado a la obra completa en la Imagen 1, es posible ver la morfología sonora de *Carrera séptima* a nivel global. De la misma manera, el visualizador de forma de onda de la Imagen 2, permite apreciar el comportamiento de la intensidad (asociada a la variable amplitud) a lo largo de la obra.

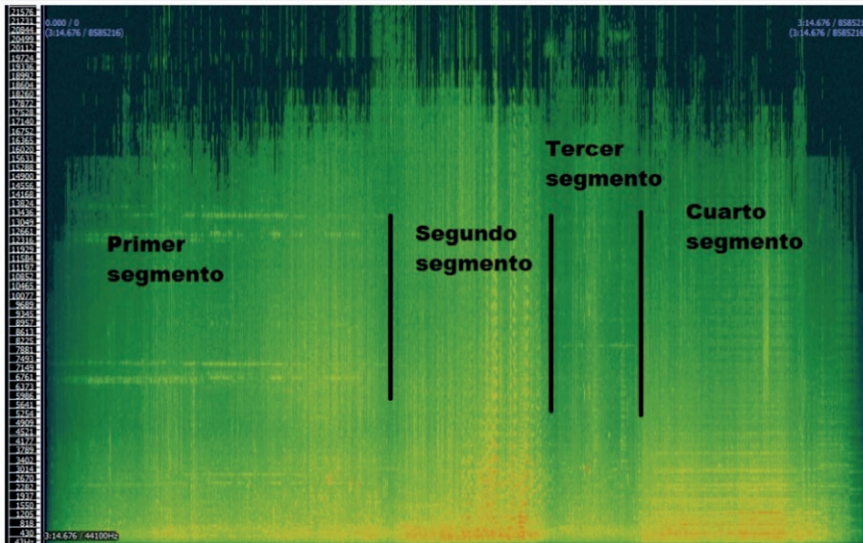
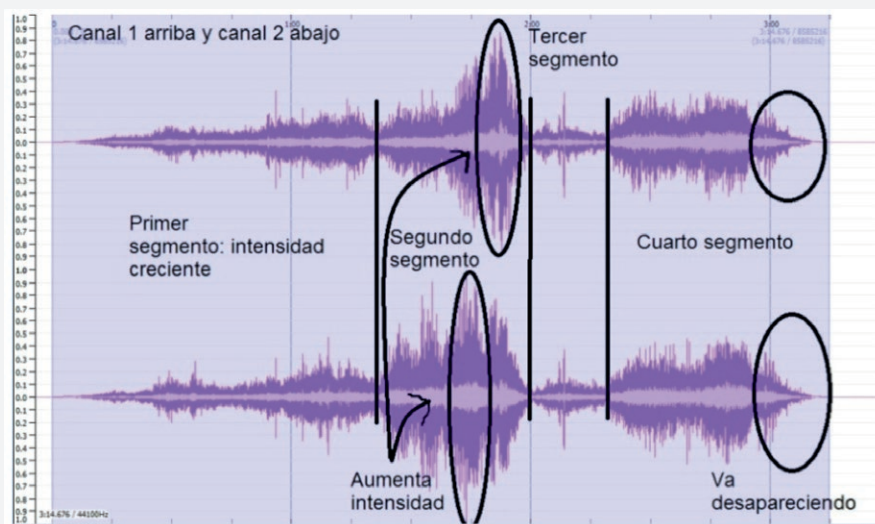


Imagen 1. Forma a partir del espectro de la obra *Carrera séptima* completa.

Elaborado en Sonic Visualiser v. 2.5

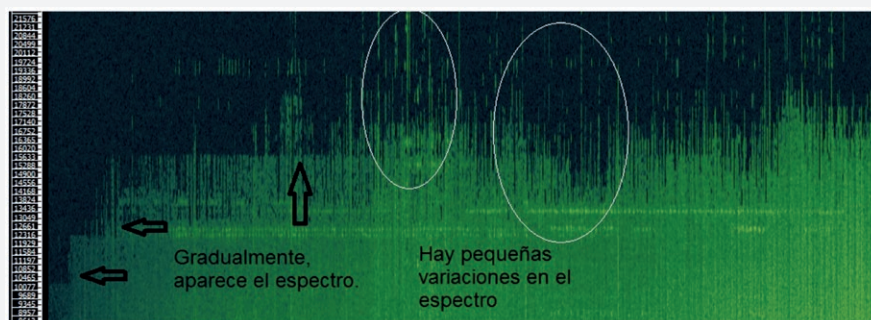
1 Grabación disponible en: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001367>.



**Imagen 2. Forma a partir de la amplitud de la forma de onda de la obra completa (representación en estéreo cuyos canales 1 y 2 corresponden a L y R respectivamente).  
Elaborado en Sonic Visualiser v. 2.5**

De acuerdo a lo anterior, se han propuesto cuatro segmentos para el análisis de *Carrera séptima*.

1.) El primer segmento, que abarca desde 00:00 a 1:19<sup>2</sup>, contiene una sonoridad compleja y rica producida por el ambiente callejero de la carrera séptima dentro de la que se puede percibir una mezcla de sonidos de pitos y motores de carros, las voces de una multitud, objetos en movimiento como bicicletas, etc. Esta sonoridad inicia de manera emergente (fade in), efecto producido por la aparición paulatina del espectro sonoro de dicha sonoridad y que no alcanza una intensidad muy fuerte a lo largo de la sección (ver Imagen 3).



**Imagen 3. Aparición paulatina del espectro en el primer segmento (también se evidencia en Imagen 2). Elaborado en Sonic Visualiser v. 2.5**

2 Los tiempos expuestos aquí son aproximaciones y no utilizan fracciones inferiores al segundo.

En la gradual aparición del paisaje sonoro de los primeros segundos, sobresalen sonidos como a. (Imagen 4), cuya envolvente de ataque rápido y sostenimiento permanente lo hace similar a una bocina o a un grito de alegría de un niño. También se pueden escuchar seis sonidos sucesivos caracterizados por tener ataques rápidos y envolventes cortas, con similitud a sonidos producidos por algunos instrumentos de la familia de la percusión (ver b. en Imagen 4).

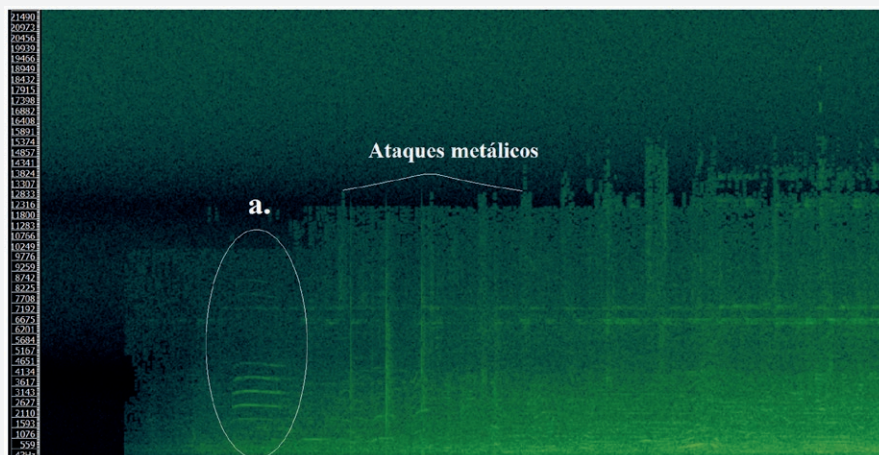


Imagen 4. Espectrograma de los sonidos iniciales de la obra. Elaborado en Sonic Visualiser v. 2.5

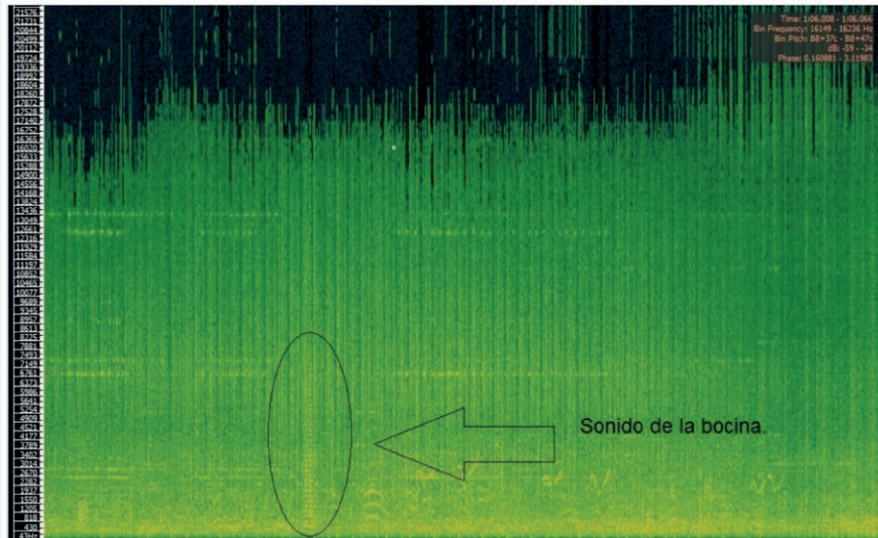
Justo después, se hacen presentes sonidos de envolvente similar al sonido señalado aquí como a. pero de duración más larga. Este sonido parece ser el de una bocina de carro y se puede escuchar claramente entre el segundo 5 y el 12 en reiteradas ocasiones. A la par que todos estos sonidos se hacen presentes, en el plano de fondo va apareciendo paulatinamente el sonido de la muchedumbre (durante los primeros cinco segundos) para luego establecerse. Esta sonoridad es la mezcla de muchas voces que juntas no se pueden diferenciar las unas a las otras, aunque por momentos se asoma una que otra palabra que puede individualizarse. Todos estos sonidos mezclados van formando un complejo sonoro en el que es difícil singularizar los componentes de esa sonoridad, una especie de masa sonora rica y muy densa. Es esta sonoridad de muchedumbre la que va a caracterizar la obra de principio a fin, siendo un paisaje sonoro que registra un escenario urbano y callejero en el momento de un ambiente de comparsa.

Hay tres sonidos que caracterizan este primer segmento y que se pueden identificar fácilmente por aparecer en primer plano. Uno de ellos aparece

desde el principio, se hace evidente desde 00:05 y se establece hasta el final de la sección (de relieve en buena parte de ésta): es el que podría ser el sonido de una campana de aquellas que se utilizan como bocina en algunas bicicletas o en carros de ventas ambulantes de helados para llamar la atención de la gente.

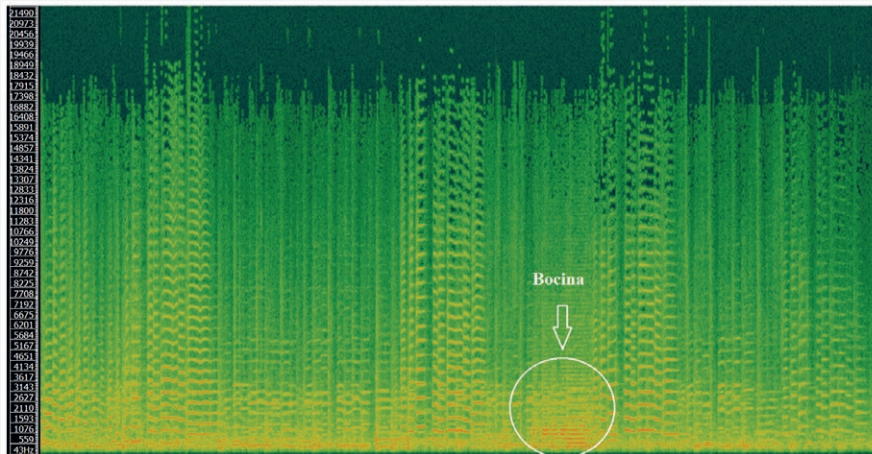
El segundo de los sonidos característicos de la primera sección hace su aparición en el segundo 23 y se extiende hasta el 33, proveniente de una fuente sonora metálica posiblemente, es de envolvente corta y ataque rápido. Dicho sonido aparece varias veces en un patrón más o menos regular a lo largo de esta sección.

Una vez el sonido anterior desaparece, hace su aparición el tercero de los sonidos característicos del primer segmento de la obra. Es un patrón rítmico elaborado por instrumentos de percusión como redoblantes y liras que se mezclan con el sonido de campanas que habían aparecido anteriormente. Llama la atención el dramático cambio que se presenta por unos segundos en el espectro en el que los sonidos metálicos de espectro agudo desaparecen, lapso en el cual intervienen (¿interrumpen?) dos ataques de una estridente bocina (1:02) (ver Imagen 5).



**Imagen 5. Sonido de bocina en medio de los sonidos de percusión y campanas.**  
Elaborado en Sonic Visualiser v. 2.5

2). En el segundo segmento, que abarca desde 1:20 hasta 2:00, se suma al sonido de la multitud, carros y demás, un plano sonoro de una banda “papayera”<sup>3</sup> tocando un tema bastante popularizado en Bogotá del género local carranga, *La cucharita*<sup>4</sup>, que es interrumpido por cuatro ataques cortos de bocina grave (ver Imagen 6) en lo que se podría considerar el clímax más intenso de la obra por su complejidad textural y por su intensidad. Dicho plano aparece y desaparece gradualmente.



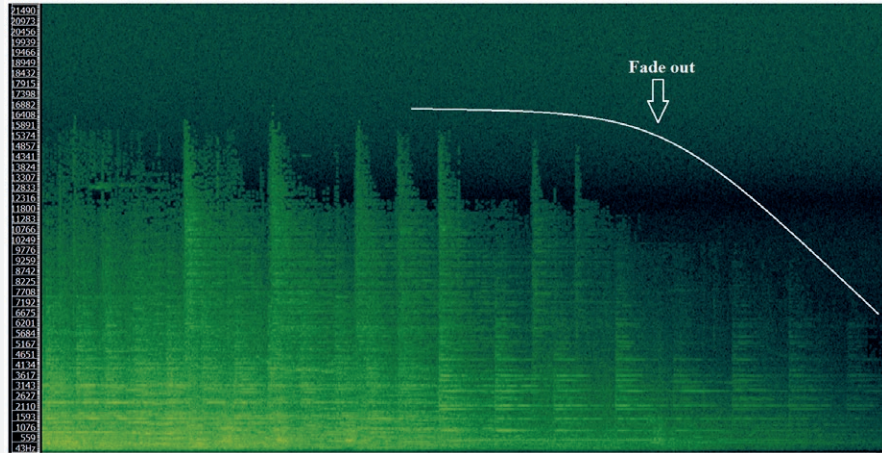
**Imagen 6. Segundo segmento con interrupción de bocina.**  
Elaborado en Sonic Visualiser v. 2.5

3). El tercer segmento se extiende a lo largo del lapso entre 2:01 a 2:20. En la tercera sección predomina el sonido del ambiente y se puede percibir el sonido de una batería ejecutando una base rítmica de rock entre 2:08 y 2:18. Esta sección desemboca en el último segmento de la obra.

4). El cuarto segmento, que se presenta entre 2:21 y el final en decreciendo (fade out) hacia 3:14 se caracteriza por el sonido de campanas de iglesia y banda de guerra sonando simultáneamente sumado al sonido del ambiente. Este segmento, por la complejidad referencial y textural y por su intensidad se puede considerar el segundo clímax de la obra.

3 Formato de redoblatentes, cucchos, instrumentos de viento como trompetas y saxofones, entre otros, propios de la música de la costa Caribe colombiana que tocan fandangos, cumbias y demás en las comparsas carnavalescas.

4 Canción carranguera del compositor colombiano Jorge Velosa en el disco Los Carrangueros de Ráquira de 1980 y que está asociado a las músicas campesinas tradicionales del interior del país.



**Imagen 7. Desaparición paulatina del espectro en el cuarto segmento (fade out) (también se evidencia en Imagen 2). Elaborado en Sonic Visualiser v. 2.5**

## Relaciones formales, discurso y memoria

Se puede observar cómo la primera sección establece un modo particular de escucha y que invita al oyente a presenciar un escenario de paisaje sonoro habitado por piezas musicales en compañía de otros sonidos. Aquí, la música no es el objeto principal de escucha. En lugar de eso, la música hace parte de un entorno sonoro complejo y diverso en el que hay muchos otros sonidos con los que ésta convive en una especie de ecología sonora: la obra dentro de la obra.

También se puede notar la progresiva acumulación de planos sonoros de principio a fin en la que, inicialmente, aparece un entorno sonoro compuesto de una mezcla de sonidos de muchedumbre, carros y demás. Luego, aparecen sonidos de instrumentos musicales como redoblantes, liras y campanas con una pequeña intervención de una bocina estridente. Después, aparece una banda “papayera” que le suma a la sonoridad de los instrumentos de percusión la de instrumentos como trompeta y saxofones con otra pequeña intervención de una bocina estridente y al final se suma a la sonoridad de instrumentos de banda de guerra la del sonido de las campanas de iglesia. Esto permite afirmar que la textura sonora va densificándose (desde una concepción de David Cope) a lo largo de *Carrera séptima*.

Teniendo en cuenta la duración de cada uno de los segmentos aquí descritos (79 segundos para el primero, 40 para el segundo, 19 para el tercero y 53 para el cuarto), se puede percibir una aceleración casi exponencial en los

tres primeros segmentos, siendo la duración del segundo segmento casi la mitad del primero y la del tercero casi la mitad del segundo. Luego de esto, en el cuarto segmento, se percibe una dilatación del tiempo en el cual aquel dura casi tres veces lo que el tercer segmento. Si a lo anterior se suma que la obra dura 3 minutos y 14 segundos para un recorrido entre la Plaza de Bolívar y la Plaza de Toros La Santamaría, tránsito que no es posible de llevar a cabo dada la distancia que hay entre ambos lugares, se puede concluir que la obra *Carrera séptima* no es un paisaje sonoro literal, más bien es resultado de grabaciones de campo tomadas en aquella zona de la ciudad cuya temporalidad fue moldeada de acuerdo a los intereses estéticos del autor. Esta idea se refuerza cuando se observa una clara discursividad duracional, textural y referencial creciente a lo largo de la obra.

De esta manera, se puede hablar de un discurso en el que lo tímbrico, lo dinámico (intensidad- ver Imágenes 1 y 2) lo textural y lo duracional se encuentran entrelazados formando un discurso que invita al público a escuchar el paisaje sonoro de *Carrera séptima* y a tener con esta obra una verdadera experiencia estética por su dramaturgia y no sólo una experiencia informativa o mnemotécnica, cual fotógrafo que interviene sus propias tomas para darles mayor intensidad y así, de alguna manera, ofrecer una experiencia estética al público.

De las referencias de la plaza de Bolívar y de la Plaza de Toros La Santamaría se pueden construir los recuerdos del legado de los padres de la patria y de la huella española que vive en Bogotá, la tensión vigente entre lo heredado del virreinato y la aspiración a la independencia. En el tercer segmento de la obra hace presencia una batería ejecutando una base rítmica típica del rock, huella del poder anglosajón vigente a la fecha de creación de *Carrera séptima* y evidenciado en manifestaciones sociales bogotanas.

Asimismo, la presencia de referencias a ciertos tipos de música como parte del entorno sonoro bogotano y que conviven en la memoria sonora de la persona capitalina es revelador. En el segundo segmento de la obra se escucha el tema carranguero *La cucharita* de Jorge Velosa en versión de banda “papayera”. Aquí se puede ver el diálogo entre tradiciones de la costa atlántica (formato instrumental) y del interior del país (tema interpretado)<sup>5</sup> como un fenómeno cultural propio de las últimas décadas del siglo XX en Colombia y que se puede percibir en la carrera séptima de la ciudad, lugar que pone en evidencia estos diálogos culturales del país.

5 Se puede incluso percibir el posicionamiento de las élites de la costa caribe colombiana en la economía nacional del país.

De igual manera, en el último segmento de la obra se pueden apreciar dos planos sonoros superpuestos, uno de los cuales es de campanas de iglesia y el otro es de una banda marcial. A lo largo de la carrera séptima se pueden encontrar varias iglesias como la de San Agustín, San Francisco, San Diego, la Parroquia de las Nieves (de la cual se tomaron los sonidos para esta obra) y la Catedral Primada de Bogotá. También se encuentran sobre la misma avenida la Plaza de Bolívar, lugar en el que se encuentra el Capitolio Nacional, la Casa de Nariño (Palacio Presidencial), el Palacio de Liévano (Alcaldía Mayor de Bogotá) y el Palacio de Justicia; lugar que cuenta, para su protección, con uno de los brazos de la fuerza pública que es el Ejército Nacional en el Batallón de Guardia Presidencial a tan sólo una cuadra del Palacio Presidencial. Los desfiles de bandas de guerra de este batallón son muy comunes en los alrededores del sector durante las fiestas patrias. La fuerte presencia de lo eclesiástico y su relación con lo marcial como símbolo de poder hacen, por tanto, parte de la cotidianidad de la carrera séptima y, por ende, revelan su valor histórico mediante su paisaje sonoro. También se puede apreciar en lo marcial, en la constante presencia del redoblante a lo largo del paisaje sonoro, la huella de la guerra en la memoria de la ciudad.

De las referencias musicales, eclesiásticas, marciales y locativas mencionadas anteriormente se pueden observar como rasgos importantes en la memoria e identidad de la Bogotá (y de la Colombia) de finales del siglo XX e inicios del XXI: las huellas del poder antiguo y del actual; la persistencia ideológica decimonónica local a finales del siglo XX e inicios del XXI: liberalismo y conservadurismo; la fuerte influencia de la iglesia y de su poder moral y económico en la sociedad bogotana y colombiana; la incidencia caribeña en el poder económico del país.

Aquí se hace evidente el valor de todo aquello que expresa un paisaje sonoro como portador de memoria, historia e identidad. La memoria sonora de los lugares, como las tradiciones escritas y orales, hace parte de la construcción epistémica de cualquier sociedad y permite entender la esencia propia del ser y hacer de quienes pertenecen a aquella. A su vez, esto permite compartir dicha episteme con otras sociedades, lo cual permite construir diálogos interculturales. Por esto, paisajes sonoros como la obra *Carrera séptima* toman un inestimable valor histórico y político al ser parte de este proceso de construcción colectiva: lo que se escucha y hace parte esencial de la memoria de la comunidad.

**Bogotá, julio de 2014 (rev. junio de 2019).**

## **Bibliografía**

Bejarano, M. (2000) Nota de presentación para el disco *Bogotá Paisaje Sonoro* [CD] Bogotá D.C: Goethe Institut.

Schafer, M. (1977) *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.

## **Webgrafía:**

Diffusion i Média (DIM) (2014). Artista: Mauricio Bejarano. The Electroacoustic Music Store.

The Daniel Langlois Foundation (2003). *Mauricio Bejarano (Colombia)*. Recuperado de <http://www.fondation-langlois.org/html/e/ico.php?NumEnreglco=i00029533>.

## **Grabaciones de referencia:**

Bejarano M. (2000) *Carrera Séptima. En Bogotá Paisaje Sonoro* [CD] Bogotá D.C.: Goethe Institut.

Bejarano M. (2000) *Carrera séptima*. [Paisaje sonoro] Colombia. The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology. Recuperado de <http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001367>.

## **Software:**

Visualiser v. 2.5. Sonic visualiser copyright 2005- 2015, Chris Cannam y Queen Mary, University of London. Nokia corp.

## **Anexos:**

Bejarano M. (2000) *Carrera séptima*. Pista #12 del disco *Bogotá Paisaje Sonoro*. Producido por Goethe Institut.

## Recomendación discográfica



### **Escorzos (2016)**

Manuel Contreras Vázquez  
Fondo de Fomento de la Música  
Nacional 2016

Disponemos de pocas, poquísimas palabras que se refieran específicamente a fenómenos acústicos y musicales; cuando hablamos de música y sonido frecuentemente lo hacemos acudiendo a palabras

que provienen de otros dominios, visuales, temporales, espaciales y conceptuales; esto genera que los discursos sobre la música, el sonido y la acústica sean articulados desde un gesto sinestésico. He referido esta paradoja a partir de la curiosidad que me ha provocado el nombre que da título al primer disco compilatorio de obras musicales compuestas por Manuel Contreras Vasquez entre 2008 y 2016 (CNCA, Fondo de la Música 2017): Escorzos, palabra que proviene del campo de la pintura, que designa los artificios técnicos que buscan generar una sensación de profundidad al observar un cuadro. Suponemos, pues, que con este gesto semántico Manuel Contreras nos comparte con delicadeza sinestésica un punto de referencia para acercarnos a su poética: escorzos musicales dentro de los que podemos encontrar un mundo sonoro que se nos abre multidimensionalmente, un espacio profundo de tramas y estratos a lo largo de una superficie y un fondo que aparecen y desaparecen delicadamente en el espacio-tiempo de la audición.

Ocho piezas constituyen este disco, ocho diferentes escorzos. Escribiré sobre algunos de ellos. En Sacaoi, para flauta sola, Manuel investiga en las diversas posibilidades de la polifonía en un contexto monódico, oscilando entre el sonido “entonado” y el sonido hecho solo de aire, sea simultánea que sucesivamente; Apnea, para percusiones y piano preparado, deambula, a ratos erráticamente, entre un estado de suspensión pulsativa, en el cual todo deviene liso y atmosférico, y un estado de pulsación regular, casi tribal; pareciera que un estado deviene la alteración temporal del otro, ya sea como dilatación o como compresión. Main ve daff, para cuarteto de cuerdas con contrabajo, probablemente se

constituye como la más radical de las piezas, por su vocación unívoca y delicadamente direccional: una dulce y nerviosa crepitación de sonidos armónicos poco a poco se transforma en un sonido largo que se pierde en el silencio. En Cantos de itinerancia, para 3 cantantes femeninas, la música deviene un melancólico canto prevalentemente monódico, con un cierto sabor a Messiaen; un canto que nos hace imaginar el paso lento, y a veces pesado, del caminar de quienes migran de un lugar a otro (temática central de la Ópera Moebius, del mismo compositor, desde donde se extrae esta pieza), y que a veces deviene solo de aire y palabras susurradas, como si aquel caminar llegase a momentos de agotamiento. Ljuwa, para 9 instrumentos y 2 voces femeninas, basado en un texto de las comunidades Urus en Coipasa, Bolivia, presenta un microcosmos rico en ecos y sugerencias tímbricas que aparecen y desaparecen, se articulan y desarticulan, se superponen y suceden. Probablemente es la música con mayor movimiento y densidad de todo el disco, como si todas las otras obras que lo componen se hubieran sedimentado y transfigurado en el nuevo contexto sonoro de esta pieza. En Peripeteia II, para orquesta, se alternan dos momentos de modo hipnótico y tremendamente sugestivo: cada momento aborda las mismas alturas, pero desde distinta instrumentación; a cierto punto cada momento comienza a moverse internamente con leves *glissandi*, a crecer de intensidad y densidad y a acelerarse hasta un final sorprendente en donde el sonido, exasperado en forma de *trémolo* y *glissando* de frecuencias agudas y graves, comienza a subir de altura de modo progresivo hasta perderse.

En cada audición hemos podido ser cómplices del gesto sinestésico de Manuel Contreras: cada pieza se nos aparece como un refinado escorzo musical en el cual se adivina una pasión por modelar acústicamente el espacio y la energía que lo habita. Espacios en donde fluye una temporalidad calma y tensa, nerviosa y dilatada. Figuras dispuestas entre superficie y fondo abriendo una profundidad de campo, cuerpos energéticos modelados con distancias, velocidades, oscilaciones, trayectorias, cantos que caminan y mesuran el tiempo, pulsaciones tribales y nubes suspendidas, espectros irregulares, respiraciones, contenciones, auténticas poesías acústicas sobre el espacio.

**Álvaro Núñez Carbullanca**  
**Compositor**

## Datos sobre los editores

### **Lic. Eduardo Cáceres R.**

Licenciado en Composición de la cátedra de Cirilo Vila, Universidad de Chile. Actualmente Profesor Composición, Orquestación, Música Aplicada en Pre y Postgrado en la misma casa de estudios. Diez años Jefe Carrera Licenciatura Composición y Gabinete Electrónico, creador del Postítulo "Gestión Cultural", Diplomado "Dirección Orquestal" y Director de Creación-Investigación. Ha sido profesor del Diplomado en Cine de la Universidad Católica. Profesor Universidad Católica Valparaíso en Pregrado y Postgrado. Compositor de múltiples obras para diferentes formatos. Ha sido jurado en premios y concursos en América y Europa, además, Becas Chile. Estrenos de obras en Europa, América, Australia. Premio SIMC, Trimalca. Ha editado obras en 34 CD's de EE.UU., Brasil, México, Canadá, asimismo, realizado múltiples conferencias internacionalmente. Fundador de ANACRUSA. Entre 1982 y 1995 estudió y trabajó en Alemania. La Orquesta Sinfónica estrena sus obras en Temporada. Ha participado como organizador de múltiples conciertos de música contemporánea tanto en Chile como el extranjero. Quince años Director Festival Internacional Música Contemporánea de la Universidad de Chile. Director Ensamble Bartók Internacional. Fundador Ensamble "Trok-Kyo". Publicaciones internacionales. Premio "ALTAZOR". Embajador Valparaíso. "Homenaje Trayectoria" Teatro Municipal Viña del Mar, "Premio Medalla UNESCO. Premio Presidente de la República y Premio Academia de Bellas Artes.

***kazeres@gmail.com***

### **Dr. Alberto Díaz Araya**

Actualmente académico e investigador en el Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas de la Universidad de Tarapacá. Cuenta con estudios de Postdoctorado en Historia en la Università di Roma La Sapienza, Italia, Doctor en Antropología por la Universidad Católica del Norte, Magíster en Antropología Social en la Universidad Católica del Norte y Profesor de Historia y Geografía de la Universidad Tarapacá. Ha sido Investigador de proyectos Fondecyt sobre festividades, danzas y sonoridades andinas del norte chileno.

***nortealberto@hotmail.com***

### **Dr. Juan Pablo González**

Director del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado de Santiago y Profesor Titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad

Católica de Chile. Obtuvo su Doctorado en Musicología por la Universidad de California, Los Ángeles en 1991. Ha sido pionero en el estudio musicológico de la música popular del siglo XX en Chile y sus esferas de influencia, realizando contribuciones en los ámbitos histórico-social, socio-estético y analítico. También realiza estudios de música de arte del siglo XX considerando la relación entre vanguardias y lenguajes locales en Chile. Dirige la Compañía Del Salón al Cabaret, con la que realiza conciertos teatrales como parte y resultado de su labor de investigación. Ha contribuido a la formación musicológica en la región creando programas de pregrado y posgrado en distintas universidades chilenas e impartiendo regularmente seminarios de posgrado en Argentina, Colombia, Brasil y México. Junto a sus abundantes monografías publicadas en revistas científicas internacionales es coautor de *En busca de la música chilena* (Santiago, 2005); de dos volúmenes de *Historia social de la música popular en Chile* (La Habana 2005, Santiago, 2009) y de *Cantus firmus: Mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX* (Santiago 2011), y autor de *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes* (Santiago y Buenos Aires, 2013, Sao Paulo 2016).

***jugonzal@uahurtado.cl***

#### **Dr. Jorge Martínez Ulloa**

Compositor, musicólogo y profesor titular en la Universidad de Chile, Licenciado en Música, Universidad de Niza, Universidad de Chile, Magíster en Musicología y candidato al Doctorado en Estética, Universidad de Chile. Docente en los programas de Musicología y de Composición de la Universidad de Chile. Como compositor tiene un catálogo de más 150 obras para varias formaciones instrumentales de cámara y para orquesta, electroacústicas, digitales, multimediales, instalaciones, arte sonoro y de teatro musical. Estas piezas han sido estrenadas en países europeos y latinoamericanos. Ha grabado cuatro CD con obras originales y participado en más de siete CD colectivos, tanto en Chile como Argentina, Brasil e Italia. Como musicólogo ha publicado artículos en numerosas revistas y medios especializados, participado en congresos y ofrecido conferencias, tanto en Europa como en Latinoamérica. Su área de interés comprende la música de pueblos originarios americanos, la música de tradición oral y la música contemporánea. Como disciplinas, cultiva el análisis musical, la organología, la semiótica de la música, la estética y la filosofía de la música.

***jmartinezulloa@gmail.com***

## Sobre los autores de la presente edición

### Mélo die Michel

Comienza sus estudios de fagot en París, su ciudad natal. Se traslada a Suiza para seguir con estudios especializados, donde se encuentra con el mundo de la Música Antigua. Se dedica a la exploración de los fagots históricos, y se gradúa con tres Maestrías: en interpretación, tanto de fagot moderno como de los históricos, y en pedagogía. Estos estudios son realizados tanto en Suiza como España. Durante el año 2014-2015 se dedica al proyecto personal, “Mélo die Around the World”, el cual la lleva a visitar más de 14 países en donde estudia parte de las músicas locales, estableciendo vínculos entre Música Antigua y prácticas tradicionales. Además de sus actividades como fagotista ‘histórica’ y ‘moderna’ en Europa, lideró proyectos artísticos y pedagógicos en Armenia, Georgia, México y Ecuador, entre otros. En septiembre 2016 es invitada para cursar estudios de doctorado en la Universidad de California Santa Cruz. Actualmente es PhD-Candidate con su proyecto de disertación titulado: “Música Antigua in Latinoamérica” Desde prácticas elitistas a opciones decoloniales y paracapitalistas”. Desarrolló sus prácticas pedagógicas alrededor de los fagots históricos dando clases de manera regular en la ESMAE-IPP de Porto, la ESML de Lisboa (ambos en Portugal) y en la Facultad de Música de la UNAM (Ciudad de México). En la actualidad, aparte de sus actividades académicas, prosigue con experimentaciones performativas, siempre bajo su nombre artístico “Mélo die Around the World”.

*mmichel2@ucsc.edu*

### Juan Pablo Posada Álvarez

Nacido en Bogotá, Colombia, se desempeña como diseñador sonoro, compositor, guitarrista e investigador en nuevas tecnologías aplicadas a la música. Licenciado en Composición con medios Electroacústicos, Licenciado en Música y Tecnología y Licenciado en Guitarra con Pedagogía Instrumental. Ganador de beca de investigación y docencia en la UNQ, integrante del grupo de investigación ElectropUNQ de la UNQ, donde investiga y diseña sistemas de control e interactividad en música mixta y arte Sonoro. Miembro del Mixlab Ensemble en el Conservatorio Superior de Música Astor Piazzolla en Buenos Aires, donde desarrolla sistemas de interacción audiovisual con las EGG cerebrales. Actualmente dicta el taller de tecnología para compositores en el Postítulo de la Diplomatura Superior en Música Contemporánea y nuevas tecnologías en el Conservatorio

Superior de Música Manuel de Falla, docente en Profesorado en la Escuela de Bellas Artes Carlos Morel. Trabaja el Ministerio de Educación de la ciudad de Buenos Aires en Subsecretaría de Planeamiento e Innovación Educativa de INTEC, gerencia operativa de incorporación Tecnología e Innovación Educativa.

***juan.posada@bue.edu.ar***

### **Diego Rojas Forero**

Compositor, intérprete y analista musical. Estudió en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en Bogotá, Colombia, con formación en composición musical, Pure Data, producción musical y análisis, con maestros como Rodolfo Acosta y Luis Fernando Sánchez. Ha sido parte de las Jornadas de Música Contemporánea del Círculo Colombiano de Música Contemporánea (CCMC) como participante activo y como organizador. Ha creado obras para formatos acústicos, electrónicos, y mixtos como *Asunción de ti* para orquesta de cuerdas; *Stannum solis*, obra electroacústica en estéreo publicada en 2017 por el sello alemán JMS en el álbum Sn; *Reminiscencias circundantes* para flauta y medios electrónicos; y *Zoom* para flautas dulces, violonchelo, radio, y medios electrónicos, obra con la que se hizo merecedor de la Beca de Creación en Música Contemporánea del Ministerio de Cultura de Colombia. Como intérprete, ha formado parte de diversos proyectos de música contemporánea como el EMCA, CTRL y la Bogotá Orquesta de Improvisadores. Ha ofrecido conferencias en reconocidas instituciones como el Ministerio de Cultura de Colombia, la Universidad de los Andes, y el CMMAS. Sus escritos han sido publicados por A Contratiempo, prestigiosa revista colombiana especializada en música. Actualmente es secretario del CCMC.

***diferof@hotmai.com***

## Datos sobre los responsables de la publicación

### **Juan Sebastián Cayo Sánchez**

Actualmente docente en la Universidad de Valparaíso, Universidad de Chile y Conservatorio Izidor Handler de Viña del Mar. Egresado del programa de Magíster en Artes mención Composición en la Universidad de Chile. Estudios completos en los programas de Diplomado en Gestión Editorial en Universidad de Santiago de Chile, Licenciado en Artes, Tecnología y Gestión Musical con mención en Guitarra Eléctrica en la Universidad de Valparaíso y Postítulo en Composición Musical en la Universidad de Chile. Autor del libro: "Armonía Moderna: Técnicas de rearmonización y modulación" (segunda edición PUCV 2017). Fundador del Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA y Ediciones Cluster. Premio Regional de Arte y Cultura 2015 Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Región de Arica y Parinacota.

*juansebastiancayo@hotmail.cl*

### **Gerardo Andrés Marcoleta Sarmiento**

Diplomado en Artes Sonoro de la Universidad de Chile, Licenciado en Arte, Tecnología y Gestión Musical mención Guitarra eléctrica por la Universidad de Valparaíso y Postítulo en Composición Musical en la Universidad de Chile. Sus actividades se vinculan a la composición de música escrita y al desarrollo de investigaciones basadas en el estudio del fenómeno musical y sonoro en medios interactivos informáticos. Como compositor, posee experiencia componiendo obras para variados formatos e instancias, como lo son el teatro, videojuegos, música de cámara y concierto, música popular, entre otros. Por otra parte, es integrante fundador del Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA en donde destaca su participación en proyectos de investigación que indagan en la difusión de compositores chilenos mediante el formato partitura. Además, trabaja como personal técnico en el proyecto FONDECYT "Espacios Alternativos de la Música Contemporánea entre los años 1945-1995" y como co-ejecutor en el proyecto "Construcción del Archivo de Arte sonoro, música electroacústica y experimental en Chile: años 2000-2017", financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

*marcoletap@hotmail.com*

## Estructura de *Ámbito Sonoro*

### **Editorial**

Se presentará la publicación mediante una introducción que comente el presente número y proporcione, a modo de avance, algunas de las temáticas que serán cubiertas. Asimismo, podrá exponer el contexto nacional artístico y social del país en el momento de originarse el número en cuestión.

### **Artículos**

Serán incluidos en esta sección tanto extractos de investigación como comentarios reflexivos y críticos sobre un tema en particular contingente a los objetivos de *Ámbito Sonoro* (ver objetivos). Será la columna vertebral de la publicación proporcionando material de estudio a los lectores de la revista. El orden de aparición del artículo en la revista será por medio de orden alfabético del primer apellido del autor y constará de entre 4.000 y 10.000 palabras incluyendo notas a pie de página y bibliografía. Deberá contener entre 4 y 8 palabras claves y un resumen en español e inglés con una extensión que no supere las 200 palabras.

### **Crónica**

En este apartado se proporciona información sobre un hecho vinculado al quehacer musical y social acontecido en Chile durante el último tiempo. Por consiguiente, se expone de manera informativa un evento y/o movimiento relevante de ser expuesto ante la comunidad nacional e internacional. Constará de entre 1.000 y 3.000 palabras.

### **Análisis de Obra**

En esta sección se incluirán trabajos que indaguen en el análisis de una composición musical creada para cualquier formato instrumental, electroacústico o mixto. Este estudio no deberá ser realizado por el propio autor de la obra y se privilegiarán observaciones sobre creaciones relacionadas al siglo XX y XXI. Podrá utilizarse el tipo de análisis que cada investigador estime conveniente. Constará de entre 2.500 y 5.000 palabras.

### **Recomendación Bibliográfica**

Se incluirán las referencias y comentarios de textos publicados últimamente tanto en Chile como el extranjero las cuales se vinculen con temáticas musicales, históricas, sociales y humanistas en general. Cabe señalar que quien recomienda debe conocer en extenso la obra a comentar exponiendo de manera clara su contenido y contribución al área que le corresponda. De igual modo, podrán

mencionarse textos publicados con evidente antelación, sin embargo, para quien recomienda, le parezca de notable contribución al desarrollo del conocimiento sobre el campo que le atañe, justificando desde su experiencia la revisión del texto. Constará de entre 300 y 1.500 palabras y debe incluir datos del texto como ISBN, cantidad de páginas, año y editorial a cargo de la publicación.

### **Sobre los autores**

Se expone la trayectoria de los autores del presente número dando a conocer su actividad en el campo de acción que les corresponda. Esta no excederá las 200 palabras. No será una plataforma curricular, sólo referencial.

## **Lineamientos editoriales**

### **Objetivo**

Ámbito Sonoro es una revista de investigación musical semestral la cual tiene como objetivo contribuir a la promoción y difusión de artículos, reflexiones, críticas y análisis de obras los cuales favorezcan el desarrollo del conocimiento en Chile y Latinoamérica. Por consiguiente, busca promover las investigaciones relacionadas a la música como medio de expresión y vinculación con otras áreas del saber. Con respecto al área temática que abarca la revista, indicamos que estas se relacionan con la musicología, composición, etnografía, arte sonoro y cualquier práctica o disciplina que se entrelace con la música y lo sonoro como medio. Igualmente, se añaden temas filosóficos, sociológicos, antropológicos e históricos entre otras áreas artísticas como el cine y medios audiovisuales en general. Además, CIMA y Ámbito Sonoro, siendo activos partícipes del siglo XXI, son parte del desarrollo científico y tecnológico que experimenta el mundo actual, por lo tanto, también se incluyen estudios que abarquen contenidos vinculados a la investigación dentro del campo de la ciencia y las nuevas tecnologías.

### **Destinatarios**

Los receptores de esta revista se relacionan con el universo estudiantil de pre y postgrado, docentes, compositores, intérpretes y personas relacionadas al arte y las humanidades en general, igualmente, personas vinculadas a la ciencia, filosofía y tecnología de Chile y el extranjero.

### **Recepción de los trabajos**

Los trabajos deberán ser inéditos y originales los cuales se convocarán a través de la página web del Centro de Investigación Musical Autónomo CIMA ([www.cimach.cl](http://www.cimach.cl)) y podrán ser enviados al correo electrónico [centrodeinvestigacionmusical@](mailto:centrodeinvestigacionmusical@)

gmail.com. El formato de recepción para los artículos será en Microsoft Word con tipografía Times New Roman tamaño 12 e interlineado 1,5. Para las notas a pie de página el tamaño será de 10 e interlineado de 1,0. La extensión de cada trabajo será el señalado anteriormente según la sección que ocupe en la revista (ver estructura de *Ámbito Sonoro*). De ser necesario se podrán incluir imágenes o gráficos los cuales ayuden a la mejor comprensión de texto. Estos deben ser adjuntos en formato jpg de alta resolución, también, de incluirse extractos musicales, es deseable que sean enviados en software Sibelius 6 u otra versión actualizada.

### **Política de publicación**

Luego de ser recepcionado, la administración de *Ámbito Sonoro* verificará los atributos del artículo y si este se ajusta a la línea temática de la revista, de ser así, se procederá a enviar el estudio al comité editorial quienes evaluarán su publicación. Esto último en términos de planteamiento del problema, nivel de redacción y coherencia en el discurso. Las opiniones expresadas serán de responsabilidad de los autores. La revista se reserva el derecho de realizar correcciones menores a los trabajos seleccionados, siendo los autores avisados oportunamente de estas modificaciones. Según el espacio disponible y la unidad temática correspondiente, podrán resultar aceptados para el siguiente número. La evaluación se realizará mediante "doble ciego" en el cual los evaluadores no conocen quien es el autor del artículo y el autor no sabrá quién los evaluó.

### **Sobre las referencias bibliográficas**

Las referencias bibliográficas se ubicarán al final de cada trabajo y seguirán el siguiente orden:

Holt, F. (2007). *Genre in popular music*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

#### **Dos autores:**

Kostka, S. y Payne, D. (2004). *Tonal Harmony: with an introduction to twentieth century music, fifth edition*. New York: McGraw-Hill.

#### **Capítulo dentro de un libro:**

Liebe, M. (2013). Interactivity and music in computer games. En *Music and Game. Perspectives on a popular Alliance*. P. Moormann. (Ed.) Wiesbaden: Springer.

#### **Tesis:**

González, F. (2011). *Tonalidad Sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal*. (Tesis para optar al grado de Doctorado en artes visuales). Universidad Politécnica de Valencia, España.

  
*Ambito Sonoro*

## ARTÍCULOS

Págs.

Convertir lo 'pre-moderno' en posmoderno: Música antigua en el sureste europeo y la crisis económica de 2008.

9 - 32

Mélodie Michel

La contemplación estética en Schopenhauer, la estética de Morton Feldman y la muerte del ego a través del arte como fin común.

33 - 46

Juan Pablo Posada Álvarez

## CRÓNICA

Reflexiones sobre música e identidad.

51 - 55

José Miguel Arellano

Crónicas del Proyecto Canto de Sirenas en la Bahía de Valparaíso 2006. ¿Cómo sobrevivir a un proyecto de vanguardia?

57 - 62

Isabel Céspedes

## ANÁLISIS

Carrera séptima. Análisis de un paisaje sonoro de la emblemática avenida de Bogotá.

67 - 77

Diego Fernando Rojas Forero



Financia:



Fondo del Libro y la Lectura 2019  
REGIÓN DE VALPARAÍSO