

Universität zu Köln

Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina

Centro Latinoamericano de Colonia

Cologne Summer School 2017

“Identidades inestables: espacios y géneros en migración permanente”

Prof. Dr. Christian Wentzlaff-Eggebert

Otros espacios sonoros.

Aproximación espacial-identitaria a la música electroacústica

Pablo Cuevas

Nikolaus-Groß-Straße 20

50670 Colonia

Alemania

cuevas.arg@gmail.com

06.09.2017

Este texto es una retrospectiva personal de la Cologne Summer School “Identidades inestables: espacios y géneros en migración permanente” realizada en los días 23 al 30 de julio de 2017 en El Bosque (Cádiz, España) y organizada por el Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina / Centro Latinoamericano de Colonia de la Universidad de Colonia y la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla. Los intercambios entre colegas y alumnos en ese cálido y distendido ambiente enriquecieron algunas de las ideas que desarrollaré en este texto, las cuales presenté originalmente como una ponencia titulada “Otros espacios sonoros: la relación identidad/espacio en la música electroacústica de compositores latinoamericanos. Casos de estudio de la década de 1970”. El siguiente texto está dedicado y orientado a esos lectores externos a la musicología.

Introducción

Algunas líneas introductorias son necesarias para la comprensión de los temas que desarrollaré posteriormente, los cuáles pueden enmarcarse dentro de la musicología, disciplina académica que estudia la música en sus diferentes manifestaciones. El objeto de estudio de cual surge este texto es un corpus de música electroacústica para cinta magnética de compositores de origen latinoamericano.

La música electroacústica nació a mediados del siglo XX y se concibió como parte de la nueva música¹ académica, coloquialmente conocida como “clásica”. La novedad en su momento radicó no tanto en el uso de sonidos de origen electromecánico², sino en la presencia de la tecnología electrónica analógica como componente esencial en la producción, almacenamiento y reproducción de la música. Las primeras obras electroacústicas de origen francés, por ejemplo, surgieron de tediosos procesos de grabación y mezcla con gramófonos, para posteriormente ser almacenadas en discos y reproducidas a través de altavoces. La modificación de situaciones contextuales históricas como el concierto (debido a la ausencia de intérpretes) caracterizaron, entre otras, esas primeras experiencias en este medio.

1 Tomo aquí la categoría alemana “Neue Musik” entendida en sentido amplio como música académica contemporánea.

2 Las experiencias con instrumentos electromecánicos y electrónicos precedieron a la primera música electroacústica de fines de la década de 1940. El compositor Edgar Varèse (1883-1965), por ejemplo, se interesó tempranamente por los nuevos medios de producción de sonido (Varèse; Wen-Chung, 1966: 11). Su obra *Ecuatorial* (1932-1934), por ejemplo, incorpora en su instrumental dos Ondes Martenot (Varèse, 1961)

En este trabajo me interesa explorar la recepción creativa de esta música de origen europeo en Latinoamérica, apelando a los conceptos de identidad y espacio como medios de acercamiento a parte de ese corpus de música. Las obras sobre las que se trabajó son parte de un conjunto mayor de piezas seleccionadas según criterios históricos³. Se partió de la idea de Latinoamérica no como unidad, sino como un conjunto de elementos disímiles: en este sentido todo recorte es fragmentario y abierto a revisiones. En este caso me concentro en compositores que hayan formado parte del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM, 1961–1970) del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires (Argentina), ya que la perspectiva regional pretendida originalmente por los ideadores de esta institución⁴ refleja no tanto una integración continental real, sino que puede concebirse como un marco institucional para la recepción creativa de música académica contemporánea (por sobre todo europea) por parte de compositores provenientes de distintos países de Latinoamérica, los cuales fueron elegidos como becarios bianuales en base a su mérito individual. Este conjunto de coordenadas históricas, que en su pretensión continental no tenía parangón hasta ese momento, determinan el rol que le otorgo a esta institución como criterio de selección⁵.

Recepción creativa

La recepción creativa es un recorte dentro de la Estética de la Recepción⁶. Me concentro en los sujetos creadores, los cuales se apropiaron de estéticas y técnicas importadas de Europa, como etapa inicial en el camino hacia la creación de obras propias que los diferenciaran de sus predecesores. Esto no implica que la diferenciación traiga consigo inevitablemente una valoración. Existieron compositores cuya aproximación al medio electroacústico no deja

3 El marco que enmarca mi trabajo es una investigación doctoral sobre la idea de identidad y sus modos de representación en la música electroacústica de origen latinoamericano entre los años 1961 y 1989. El proyecto surge en el año 2014 en Argentina y se realiza desde fines del año 2015 en el Musikwissenschaftliches Institut de la Universität zu Köln (Alemania).

4 Vazquez, 2011: 15-16

5 Lo que no significa que sea un criterio de exclusión. La compositora y musicóloga Graciela Parasvevaídis consideró la no-selección del compositor Eduardo Bértola (1939-1996) como becario como una “mancha en los anales del CLAEM” (Parasvevaídis, 2001: 8)

6 Parto aquí desde (Jauß, 1970), particularmente de su concepto de “horizonte de espera” (Erwartungshorizont) en la relevancia de se les otorga a las obras literarias pre-existentes en la conformación de un contexto de recepción.

reconocer diferencias (al menos en el nivel auditivo) con las primeras obras de la *elektronische Musik* alemana: un juicio de valor negativo a nivel estético con base en criterios como la originalidad no tendría sentido en estos casos ya que, por el contrario, se haría necesario el uso de otras categorías para un acercamiento apropiado a estas músicas. Esas categorías no son las que utilizaré en este texto, el cual se dedica a los creadores que trataron de crear diferencias con sus obras, más que formar parte de epigonismos.

En este sentido podría trazar un paralelo con la pretensión de Harold Bloom (1930) de escribir una historia de la poesía desde adentro a partir de una recepción creativa caracterizada por la angustia de la influencia [anxiety of influence] como figura psicológica⁷. La relación de un compositor con su(s) padre(s) literario(s) y la superación del espectro de su influencia a través de la creación de obras que de algún modo dialogan con los modelos previos heredados, es lo que impulsa la idea de recepción creativa en este trabajo. No tanto en la orientación a un público receptor en sentido amplio, sino acotado a los productores de cultura como actores históricos activos. El estudio de la recepción creativa puede obtener resultados más sólidos de este modo, y no pretendiendo abarcar al público receptor, lo cual, por su amplitud, devendría en resultados poco concisos⁸.

Sin ánimo de generalizar y proponer fórmulas, podría aventurar la hipótesis de que la creación de música académica contemporánea por parte de compositores de origen latinoamericano responde a una recepción creativa relativamente más laxa en comparación con la situación en otras latitudes, en donde el entorno cultural-geográfico inmediato estaba cargado con los sedimentos de una tradición de siglos, la cual originó, entre otros fenómenos, el canon⁹ de música clásica actual. Las primeras experiencias en el medio electroacústico en Chile y Argentina a mediados de la década de 1950, por ejemplo, parecen corporizar búsquedas creativas experimentales¹⁰, pero a su vez resultantes del influjo musical de las experiencias europeas previas, las cuales resuenan en diversas dimensiones de esas obras pioneras. El

7 Bloom, 1997: 10

8 Kropfinger, 1998: 214

9 Entendiendo a este término en forma amplia, como el repertorio de obras del pasado construido históricamente que encuentra una resonancia constante en la praxis musical actual, sea en conservatorios, en la academia, en orquestas, etc.

10 Elena Ungeheuer destaca el “carácter experimental” del medio electroacústico como un aspecto dentro de una posible topología de la música electroacústica (Ungeheuer, 2002: 16)

montaje sonoro realizado por Mauricio Kagel (1931-2008) en el año 1954, como parte de una experiencia multimedial en la Feria de América en Mendoza (Argentina), fue, por un lado, fruto de una libertad de creación que no pretendía formar parte de ninguna escuela compositiva¹¹ y, por otra parte, una consecuencia directa de la recepción creativa de la *musique concrète* francesa a través de transmisiones radiales¹² y del texto *À la recherche d'une musique concrète* (1952) de Pierre Schaeffer (1910-1995)¹³. La dinámica de la recepción, apropiación y creación alternativa se reactualiza también en otros casos.

Identidad y espacio

El lema de la reunión científica que da origen a este texto fue la idea de espacios inestables, basada principalmente en la noción del no-lugar¹⁴ según Marc Augé como pérdida del momento antropológico de ciertos espacios, lo que daría lugar a la incapacidad de éstos de conformar identidades estables. Estos espacios no podrían remitir a un pasado común del individuo y por ende del grupo, por lo que serían lugares del anonimato, de la no-identidad, generando así a una inestabilidad identitaria. En este marco me interesa introducir un matiz al debate y acercarme a este problema desde el corpus de música en el que concentro mi trabajo de investigación actual.

Sería posible reprocharle a la música académica la poca capacidad de reflejar o contener identidades relacionadas a culturas regionales si se la compara con expresiones de la llamada música popular¹⁵ (no se discutirá aquí el hecho de que esta comparación no sería ni justa ni tendría sentido epistemológico). Me refiero aquí a identidades fuertemente ancladas en espacios comunes, vitales e históricos para el grupo humano, retomando los conceptos arriba planteados. Si consideramos bajo estas premisas una obra orquestal como la *Sinfonía india* (1936) del compositor mexicano Carlos Chávez (1935–1936), no tendríamos un punto de

11 Entrevista a F. Kröpfl realizada por el autor. 13/11/2014. Inédita.

12 *ibid.*

13 El libro era propiedad del compositor Juan Carlos Paz (1897-1972), maestro de Kröpfl y Kagel. Entrevista a F. Kröpfl realizada por el autor. 13/11/2014. Inédita.

14 Augé, 1993: 44

15 Fenómeno que, al menos en la actualidad, no sería exclusivo del caso latinoamericano. La música académica en países como Alemania, por ejemplo, no es más que un fenómeno museológico para las generaciones más jóvenes.

anclaje fuerte a nivel de identidad, ya que tanto la forma como el mundo sonoro de esta pieza no parecen comprometerse como el espacio antropológico aludido en el título y contenido simbólicamente en algunas melodías¹⁶, enmarcándose en una tradición musical de origen europeo.

Siguiendo esta línea de pensamiento podríamos inferir que la música electroacústica, como punta de lanza de la vanguardia musical europea de mediados del siglo XX y como reflejo sonoro del influjo de la tecnología analógica en la producción de cultura, no sería capaz de contener identidades (individuales y grupales) claramente definidas, relacionadas a espacios antropológicos regionales, comunes e históricos. Además deberíamos recordar que la música electroacústica, tal y como fue recepcionada en Latinoamérica en sus comienzos, se ofrecía dentro de tres direcciones compositivas: (1) la composición con uso abstracto de grabaciones de sonidos del mundo real (sin alusión a las fuentes sonoras o sus contextos), (2) la composición con sonidos producidos electrónicamente, (3) o el trabajo mixto, con ambos tipos de fuentes sonoras. La dinámica de la recepción creativa implicó la confrontación con estas líneas de pensamiento importadas de Europa, como se planteó anteriormente. La pregunta fundamental que motiva este trabajo es entonces la siguiente: ¿Cuál es el marco para la representación de una identidad individual creativa (del compositor) si los materiales sonoros se conciben en forma abstracta dentro de una música vanguardista de origen europeo definida por el uso de las nuevas tecnologías electrónicas? Antes de esbozar a una respuesta realizaré un breve excursión sobre el concepto de identidad al que refiero en este trabajo, el cual contiene dimensiones espaciales intrínsecas.

La identidad individual es procesual y adaptativa, por lo tanto, puede presentar momentos de estabilidad e inestabilidad. Es parcialmente el resultado de la coexistencia¹⁷ de tres momentos temporales: pasado, presente y futuro. Los momentos temporales del pasado son, a través de su reactualización, constitutivos de una auto-reflexión individual en el presente, y por consiguiente tienen la capacidad de constituir o definir futuros posibles. Cada momento

16 La edición Schirmer del año 1950 nos aclara que la sección de percusión de la obra fue escrita “en gran parte” para un “grupo de instrumentos indígenas primitivos, pero, ya que no son absolutamente esenciales, han sido reemplazados por sus equivalentes comunes [orquestales] o por réplicas fáciles de obtener” [Traducción personal] (Chávez, 1950)

17 Se sigue aquí el análisis de Erik Erikson sobre el condicionamiento grupal de la autodefinición individual identitaria, como estabilidad entre historia, presente y futuro (Erikson, 1975: 29)

temporal estará asociado en su esencia a dimensiones espaciales, en el sentido de espacios antropológicos¹⁸, que serán, a su vez, comprendidos como resultado de la interacción social, ya que ninguna identidad podrá constituirse sin una interacción social que la condicione.

Partiendo de esa interacción entre momentos temporales y espaciales asociada a la auto-comprensión identitaria me interesa plantear la noción de “otros lugares”, los cuales serían específicos de la música electroacústica en su relación con la tecnología electrónica analógica que fue su condición de posibilidad. Refiero aquí, en primer lugar, a la capacidad de los sonidos de portar espacio en sí mismos, espacios que existen en un plano simbólico constituido culturalmente. Entre los muchos ejemplos que podrían citarse me interesa remitir aquí al concepto de paisaje sonoro según Murray Schafer (1933), quien pretendió trazar una historia acústica relacionada con la historia económica y centrada en el hombre en su interacción con el ambiente. El valor que ciertos sonidos como las campanas de una iglesia pueden adquirir para una comunidad, según la visión de Schaffer¹⁹, es ejemplar del momento identitario y simbólico que pretendo asociar aquí con los sonidos. Los otros lugares que planteé arriba remiten por su parte al concepto de heterotopía²⁰ de Michel Foucault (1926-1984), como espacios reales que tienen la capacidad de contener otros espacios en sí mismos, estableciendo relaciones con éstos, sea cuestionándolos, reforzándolos y resignificándolos. La pluralidad espacial de la heterotopía va acompañada frecuentemente por una heterocronía, como conjuntode tiempos disimiles²¹ que concurren en ella. Estos conceptos fueron el germen del posteriormente llamado giro espacial en las ciencias humanas, y es precisamente en este carácter pionero que me interesa remitir a ellos, como categorías amplias y dúctiles para su adaptación a variados objetos de estudio.

Trópicos (1972-1973)

18 Augé, 2000: 32

19 Schaffer, 1977: 54

20 Foucault : 2006

21 *ibid.*: 324-325

Me concentraré a continuación en la obra *Trópicos* (1972-73, 19'44'', 2 canales, Columbia-Princeton Electronic Music Center, New York)²² del compositor venezolano Alfredo del Mónaco (1938-2015), la cual por sus características se presta a la aproximación espacial-identitaria que enuncié anteriormente.

Este compositor trabajó en un estudio norteamericano con sonidos ambientales que él mismo grabó en Venezuela en el año 1972. Sobre la obra comentó que se trataba de

“[...] los sonidos de nuestro acontecer diario, con el humor trágico de nuestras realidades. ‘Trópicos’ es una obra testimonial. Todo o vi y escuché [...] Juegos de collage, si se quiere, pero dentro de las realidades de hoy. Es como un álbum de fotografías sonoras en movimiento, realidades concretas sobre un fondo transformado, abstracto... al extraerse los eventos de su ambiente natural y ponerlos a funcionar como símbolos [...]”²³

Un análisis completo de esta extensa obra superaría los alcances de este trabajo²⁴. Por esta razón me acotaré a la octava unidad formal²⁵, la cual identifico en [12'21'' -18'23''] con una duración de [362''], destacando por sobre todo los sonidos referenciales al mundo exterior a la obra, dejando de lado intencionalmente a los sonidos que el compositor califica como abstractos, los cuales son resultado de procesos electrónicos y son opuestos a los sonidos referenciales. Es interesante que el compositor hable de fotografía sonoras, no porque esta obra musical como estructura sonora con finalidad estética no pueda considerarse como entidad autónoma, sino por la mención a la capacidad de los sonidos de portar imágenes que son reconstruidas por el oyente: es ésta la carga simbólica que permite aventurar una interpretación espacial-identitaria.

El extracto del Himno de Venezuela, el cual aparece en la obra entre [15'29'' -15'33''] (3''), opera, por un lado, sobre el oyente que es capaz de descifrarlo como elemento de identidad

22 La obra se puede oír en URL: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001394> Fecha: 30/08/2017

23 Del Mónaco, 1995

24 Para una visión completa véase el análisis de *Trópicos* en Puncelas de Benedetti (2010)

25 Resultado de un análisis comparativo de las relaciones entre los sonidos.

colectiva asociado a Venezuela, mientras que, por otro lado, la frase “[...] y el pobre en su choza[...]” que se oye en ese extracto del himno adquiere un nuevo sentido contrapuesto al discurso del orador político que reclama y destaca “[...] la inquietud por el problema de la vivienda popular [...]” en [15’11’’ -15’18’’] (8’’). No ya en sentido textual, sino por asociación simbólica podemos interpretar la inclusión de sonidos de sirenas y disparos en [16’13’’ -16’33’’] (20’’) en superposición directa a una voz masculina que describe a Venezuela como “[...] país de vocación igualitaria en el cual ni la creencia religiosa, ni el color de la piel, ni la ideología política, ni el nivel económico y cultural determinan barreras para segregar a los hombres de esta tierra” en [16’10’’ -16’33’’]. El compositor superpone extractos de la realidad, como recortes de tiempos y espacios, creando así tensión y significado crítico.

Estos tiempos y espacios pueden ser cercanos y lejanos, ya que no sólo pertenecen al momento en que se realizaron las grabaciones con las que se construyó la obra, sino que en un momento amplían su alcance para incorporar hechos históricos sucedidos nueve años antes del trabajo compositivo. La yuxtaposición de la voz de Rómulo Betancourt (1908 -1981) desde [17’28’’]²⁶, presidente de Venezuela entre 1945-1948 y 1959-1964, con la voz procesada de Fidel Castro (1926-2016) desde [17’43’’] refuerza esa coexistencia de tiempos y espacios que es fundamental para la obra. El presidente de Venezuela anuncia el hallazgo de armas de guerra con el sello de las fuerzas armadas de Cuba, las cuales habrían estado destinadas a desestabilizar las elecciones presidenciales del año 1963 en Venezuela. La obra presenta en su octava unidad formal las voces de cuatro presidentes de Venezuela, por lo que la superposición heterocrónica toma rasgos políticos en este caso, lo que abriría caminos a un análisis de poder, el cual excedería los alcances de este texto.

También en el plano político por la alusión a la Revolución Cubana nos encontramos con la capacidad intertextual de la música electroacústica para cinta magnética ejemplificada por la técnica del montaje desde [17’03’’] en adelante. Dos citas musicales directas se insertan en la continuidad de la obra y superpuestas a las voces de Castro y Betancourt. La obra electroacústica pasa así a contener músicas preexistentes citadas en forma directa, sin

26 Puncelles de Benedetti, 2010

procesos electrónicos de transformación reconocibles. Las dos canciones²⁷ del cantautor puertorriqueño Noel Hernández (1945) sobre temas relacionados con la Revolución Cubana se superponen y crean significado crítico dialogando con los otros elementos que componen la obra de Del Mónaco.

Por último y a modo de conclusión me interesa destacar el espacio público del mercado y sus vendedores contenido por los sonidos en [16'34'' -17'00''], el cual es comentado por una voz masculina superpuesta a éste. En [16'50'' -16'54''] (4'') se escucha la frase “[...] imágenes de la realidad humana y geográfica [...]” descripta como “belleza” en [16'45''], y relacionada al espacio público de mercado. El compositor parece revelar aquí su concepción de la obra y de los sonidos que incluyó en esta, pensados como testimonios del mundo real.

Conclusiones

Pensar los espacios de músicas electroacústicas como *Trópicos* (1972-1973) en el sentido de “otros espacios” es, por una parte, asumir que el potencial de los sonidos de portar espacios en sí mismos es real. Como consecuencia de la reactualización de la obra a través de la escucha se crea una tensión entre los espacios portados por los sonidos, que conforman, a su vez, los otros espacios, cuya direccionalidad parece por momentos estar preconcebida por el compositor, imprimiendo significado crítico directo como en el caso de los sonidos de armas de fuego y sirenas en su connotación social. En un plano superior también operan estas oposiciones espaciales, cuando los sonidos de un mercado, como espacio social pequeño, se incluyen en un contexto de referencias continentales, como en la alusión a la Revolución Cubana a través de la voz de Fidel Castro, la cual también se representa en su recepción en la música popular, presentándose *Trópicos* (1972-1973) parcialmente como una recepción creativa en segundo grado debido a su momento intertextual.

Las dimensiones significantes activas en el conjunto de espacios existentes en esta obra fueron exploradas en sentido esquemático y acotado a la última unidad formal musical de la pieza. Las palabras de Michel Foucault respecto a la dimensión simbólica de la espacialidad en las ciudades coloniales como formas extremas de las heterotopías, en donde el tiempo

27 *Guerrillero, guerrillero y Se acabó, se acabó* en el disco Hernández, N. (1971). *De rebeldes a revolucionarios*. San Juan: Disco Libre

estaba regido por las campanadas de la iglesia católica²⁸, resuenan en el comienzo de *Trópicos* (1972-1973), en la primera unidad formal en [0''- 2'28''] (148''). Las campanas de una iglesia interactúan allí con los sonidos de automóviles y vendedores callejeros, pudiendo representar así la plaza central de una ciudad colonial en el imaginario de algunos oyentes de origen latinoamericano, como el espacio religioso que rige el tiempo, a través de la importancia espacial otorgada las iglesias en el diseño de las ciudades coloniales de Latinoamérica. Nos enfrentamos así al potencial identitario del sonido en su cualidad espacial. La empresa de interpretar los mundos sonoros de la música electroacústica de compositores de origen latinoamericano parece a veces devolvemos a nuestras raíces culturales.

Bibliografía

- Augé, M. (1993): *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa [Original 1992]
- Bloom, H. (1997): *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press [Original 1973]
- Chávez, C. (1950): *Sinfonía India*. New York: Schirmer, Study Scores N° 56
- Del Mónaco, A. (1995): Librillo al CD *Un mundo dentro de un mundo*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura y Juventudes Musicales de Venezuela
- Erikson, E. (1975): *Dimensionen einer neuen Identität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, Wissenschaft 100 [Original 1974]
- Foucault, M. (2006): „Von anderen Räumen“. *Raumtheorie* (Dünne, J; Günzel, S. [Eds.]). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, Taschenbuch, Wissenschaft 1800, pp. 317-329 [Original 1984]
- Jauß, H. R. (1970): *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp,
- Kropfinger, K. (1998): “Rezeptionsforschung”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Finscher, L. [Ed.]). Kassel/Stuttgart: Bärenreiter-Verlag / J. B. Metzler-Verlag, 2° Edición, Sachteil 8, pp. 200-224
- Paraskevaídis, G. (2001): “Eduardo Bértola”. *Revista del Instituto Superior de Música*, 8, pp. 12-59

28 Foucault, 2006: 327

- Punceles de Benedetti, J. (2010): *La estética posmoderna en la música venezolana*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela [Versión .pdf gentileza de la autora]
- Schaffer, M. (1977): *The Tuning of the World*. New York: Knopf
- Ungeheuer, E. (2002): “Einleitung: Diskurse zu elektroakustischer Musik”. *Elektroakustische Musik* [Ungeheuer, E. [Ed.]]. Laaber: Laaber Verlag, Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Vol. 5, pp. 10-19
- Varèse, E.; Wen-Chung, C. (1966): “The Liberation of Sound”. *Perspectives of New Music*, Vol. 5, N° 1, pp. 11-19
- Varèse, E. (1961): *Ecuatorial*. New York: Colfranc Music
- Vazquez, H. (2011): “Historia, actividad y recepción crítica del CLAEM”. *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad* (Castañeira de Dios, J. [Ed.]). Buenos Aires: Secretaria de Cultura de la Presidencia de la Nación, pp. 14-21