



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

INDETERMINACIÓN E INCERTIDUMBRE COMO POTENCIAL CREATIVO.

Reflexiones en torno al ciclo de piezas *Microcosmos*.

Tesis que para optar por el grado de
Maestro en música (Composición).

Presenta:
DAVID LÓPEZ LUNA

Tutor:
JORGE DAVID GARCÍA CASTILLA
Facultad de Música, U. N. A. M.

Ciudad de México, diciembre de 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis papás, Fernando y Patricia, por su apoyo y cariño incondicional a lo largo de toda mi vida.

A mis hermanos, Fernando y Jonathan, ¿qué decir que un hermano no sepa ya?

A Jorge David, capitán de este barco que seguiría a la deriva sin tu acompañamiento, tus aportes, tu ojo crítico.

A Santiago Astaburuaga, porque no tengo que estar de acuerdo con lo que dije. Todo el aprendizaje, las vivencias y las pláticas marcaron caminos insospechados para la tesis y la vida.

A mis compañeros de maestría, especialmente a Nonis, Nicolás, Diego, Aarón, Eduardo, María Clara, Andrea, Eugenia, Adriana, Jonathan y Nefi, por la amistad, por las lecturas, por sus interpretaciones de las piezas, por las risas. A Andrea, por tanto cariño y apoyo durante todo ese primer año.

A Jasmin Ocampo, por ser como la mamá del posgrado, por aguantarnos y por enmendar nuestros errores.

A los lectores que formaron parte del sínodo, Lizette Alegre, Iracema de Andrade, David Gutiérrez, Iván Naranjo y Santiago Astaburuaga, cuyas generosas lecturas, sus visiones y comentarios hicieron crecer tremendamente este trabajo.

Al pueblo de México, a la UNAM y al Posgrado en Música, este pequeño aporte no alcanza a reflejar la deuda gigante y la responsabilidad que tengo hacia ellos.

ÍNDICE.

Introducción.	1
1. ESPACIOS LIMINALES, ESPACIOS POTENCIALES.	9
1.1 Liminalidad y <i>communitas</i>	12
1.2 La urbe: espacio de indeterminación y conflicto.	19
1.3 Imaginario social y creación indeterminada.	25
2. UNA POÉTICA LIMINAL.	29
2.1 Potenciales y posibilidades de la indeterminación musical.	36
2.2 Influencias determinantes.	39
3. <i>MICROCOSMOS</i> . EL CICLO DE PIEZAS.	64
3.1 Microcosmos I - <i>communis</i>	67
3.2 Microcosmos II <i>communitas</i> - <i>commuter</i>	77
3.3 Microcosmos III - <i>communitas</i>	85
Conclusiones.	95
Fuentes bibliográficas.	102

Anexos:

MICROCOSMOS.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación se ha construido desde un enfoque que es cada vez más común entre los compositores y otros creadores artísticos, en el que se ofrece una perspectiva interna acerca de los alcances, las ideas o nociones que dan pie a una práctica artística, de la que surgen descubrimientos que permiten entender *algo* del proceso creativo.

Durante el periodo de la maestría en composición en la Facultad de Música de la UNAM, entre agosto de 2016 y julio de 2018, elaboré las tres piezas que conforman el ciclo de piezas *Microcosmos*, en torno al cual se construyen las reflexiones que aquí presento: *Microcosmos I – communis*, *Microcosmos II ~~communitas~~ - commuter* y *Microcosmos III - communitas*, disímiles entre sí en cuanto a los medios de su representación, pero que encuentran puntos de contacto que explicaré más adelante.

El desarrollo de este trabajo ha sido un reto constante, al establecerse un proceso dinámico en el que las piezas que constituyen mi investigación propiamente musical fueron gestándose a la par que el rumbo de la investigación iba tomando forma. El interés hacia algo tan inasible como puede ser la indeterminación —como concepto, como condición, como práctica—, ha sido el motor de ambos ejes. Tanto el proceso creativo como el eje de la investigación fueron construidos gracias al vaivén de esos tránsitos, originados por situaciones de incertidumbre que me han llevado a explorar prácticas artísticas que me eran ajenas, pero que considero de gran potencial creativo.

Se abre paso así a un proceso de experimentación que da cuerpo a tres piezas en torno a las que reflexiono acerca de las implicaciones que tiene la indeterminación en mi pensamiento compositivo y en mi visión del mundo. Con ello se genera la oportunidad de ofrecer perspectivas acerca de ideas, deseos, cuestionamientos y problemáticas que se depositan y filtran en la composición de las piezas. Del mismo modo, de las redes de relaciones que conforman el imaginario de dichas piezas, emergen, colisionan o se adoptan diversos intereses y referentes que entrelazan otras prácticas musicales, otras ideas, otros ámbitos. A su vez, hablar de este proceso creativo implica considerar las incidencias, fracturas, contingencias, convergencias y satisfacciones en los procesos de montaje e interpretación.

De este modo espero que lo que se manifiesta en este trabajo posibilite otras miradas, que pueda reflejarse en otras búsquedas e intereses, que permita dar lugar a otras lecturas, tomar ideas para hacer otras piezas, que invite a criticar o a pensar interacciones e incidencias en otros ámbitos, a observar el mismo fenómeno con otros ojos.

Una de las razones que me motivaron a emprender este trabajo fue haber creado el *Ensamble Extracontemporáneo*,¹ en el año 2015, en la ciudad de Morelia. En él, junto con mis compañeros, nos relacionamos con distintas formas de hacer música que tenían que ver con la improvisación, la indeterminación y la experimentación, lo cual nos abrió un panorama ajeno a la mayoría de nosotros. De manera personal, el trabajo con dicho ensamble implicó abrirme las puertas a la exploración y encontrar nuevas formas de percibir, escuchar y pensar la música y la sociedad. Algunas de las piezas que interpretábamos dejaban amplio margen para la incidencia de nuestra propia imaginación, para encontrar sonidos y gustos propios a través de su accionar. Del mismo modo, algunas apuntaban a generar relaciones horizontales emanadas de un conjunto de decisiones colectivas. Había en ello un despertar, otra atención a la escucha que generaba integración y que me hacía preguntarme de dónde venía la fascinación que encontraba en estos modos de hacer y qué otros alcances tienen.

Derivado de ello comencé a explorar con diferentes maneras de escribir música (que implicaba otras formas de concebirla y de practicarla), usando, por ejemplo, indicaciones escritas verbalmente, líneas que simbolizaban una dirección de alturas, o dibujos que inducían tipos de sonido. Dichas notaciones se alejaban de lo aprendido en mi formación académica. A través de su uso, de lo que en ese momento pensaba como “elementos de indeterminación”, encontré una posibilidad de apertura a proyectar otro tipo de práctica que, de entrada, me permitía darle flexibilidad a mi música y que poco a poco me llevaría a reflexiones más profundas, a problematizar su uso, pero también las formaciones académicas que han instituido una manera específica de hacer música y de fijar y separar las tareas de compositor, intérprete, público, pedagogo, investigador, etc. Por ejemplo, en el transcurso de mi formación la partitura era a veces vista como el paradigma de la funcionalidad de aquello que había de hacerse música, era el producto del imaginario de un compositor. Las estructuras o sistemas que permitieran su análisis eran fundamentales para su entendimiento. Una “buena o mala” interpretación de la obra dependía de la capacidad del intérprete de seguir al pie de la letra aquello que la partitura impone. Lo que pienso es que algunas de estas posturas implican pensar al intérprete

¹ Heriberto Cruz, piano. Antonio Aguilar, percusiones. Zadel Patricio, voz y teclados. Carlos Peña, violoncello. David López, voz y multipercusiones.

como subordinado a la voluntad del compositor. Criticar estas nociones fue otro impulso para llevar a cabo este trabajo.

La música experimental nos ha heredado un amplio legado desde el que podemos entender las formas actuales de creación musical surgidas de aquélla. En un inicio, mi búsqueda personal hacia la indeterminación como práctica musical se enfocó en cuestiones que tienen que ver con ideales de desestabilización de sistemas de poder y jerarquías sociales, así como con reflexiones acerca del papel del compositor y del instrumentista, sus relaciones con la obra y con los materiales sonoros, preguntándome si hay incidencias o reflejos entre estos aspectos y nuestras formas de hacer música. A la vez, me interesa pensar en la importancia de la capacidad de escucha, el juego, la espontaneidad y la creatividad compartida como potenciales que pueden abrir una amplia gama de posibilidades para la vivencia del quehacer musical, para una práctica en continuo movimiento.

Explorar estos intereses ha generado diversas situaciones que dan lugar a incertidumbres y transformaciones en varios ámbitos de mi vida, por lo que esta investigación representa una oportunidad invaluable para llevar a cabo un ejercicio reflexivo, crítico y autocrítico en el que la propia indeterminación experimentada durante el proceso genere posibilidades de dejar una huella, tanto en la escritura de esta tesis como en la composición y realización de las piezas que la conforman.

A partir de esas reflexiones se configura esta investigación, en la cual me pregunto acerca de los alcances que una noción tan inasible como la indeterminación tiene. ¿Qué es lo que hay detrás de ella que me parece fundamental para entender mi voluntad creativa en relación con la vida misma?, ¿cuál es la importancia de lo indeterminado de acuerdo a mi visión del mundo y qué de ello me sirve para potenciar el acto creativo?, ¿qué implica esta noción en cuestiones de práctica musical y como reflejo de la sociedad en la que vivimos?, ¿cuál es la importancia que percibo en generar posibilidades de interacción-complicidad creativa con otras personas, y cómo esto se relaciona con la manera en que nos vinculamos unos con otros?

Abrir ese tipo de espacios y preguntas en mi quehacer artístico implica estar abierto a que sucedan transformaciones o tránsitos en mi manera de pensar o percibir la música, de posicionarme con respecto a ella, que a su vez son parte de los objetivos de la investigación: reflexionar continuamente acerca de mi proceso creativo, problematizando, criticando y transformando mi visión estética, mi proyecto artístico y mis prácticas musicales, observando desde y hacia las piezas qué desafíos, relaciones y preguntas emergen, cómo se manifiestan y posibilitan diversas interacciones entre el compositor, el intérprete, los materiales sonoros y los medios de representación que utilizo en ellas.

En determinado punto de la investigación pude observar que la exploración generaba ciertos aspectos de incertidumbre en mi práctica musical que se correspondían a aspectos similares de mi vida diaria. Por ejemplo, la zozobra causada por llegar a vivir en la Ciudad de México implicó una reestructuración de costumbres y de formas de comprender la sociedad. Con ello pude elaborar un marco teórico que vincula campos disciplinares que me permiten establecer símiles, percibir situaciones, problematizar y reflexionar en torno a las piezas y a la práctica que de ellas emana. Al hacerlo, se generó una relación dinámica en la que en ocasiones la teoría impactaba directamente en la construcción de las piezas, y lo que ocurría en la práctica me permitía observar o entender mejor las propuestas del marco teórico, vincularlas o percibir situaciones relativas a mi entorno.

Al preguntarme qué era lo que había detrás de las intenciones de esta búsqueda, detrás de este impulso creativo, y de dónde proviene su imaginario, así como sus conexiones con otros imaginarios, descubrí una poética que parte de la constante mutabilidad, de condiciones en tránsito que me permiten reflejar situaciones de incertidumbre en el obrar creativo. Esto me permitió “abrir espacios” en las piezas que se estaban elaborando, en los cuales se generan condiciones o posibilidades para que ocurran situaciones que permiten flexibilizar el discurso sonoro tanto como repensar las relaciones en las prácticas musicales y abrir, al mismo tiempo, espacios a la creatividad colectiva.

Este trabajo se divide entonces en tres capítulos que generan constantes interrelaciones entre la teoría y las piezas. En éstos se articulan de manera flexible diversos pensamientos y nociones que intersecan a la música con diversos ámbitos teóricos como la antropología, la filosofía, el teatro, la danza, etc., cuyas articulaciones sugieren posibles lentes metafóricas que se relacionan con las piezas, permeadas por ideas dispersas, destellos de reconocimiento que se desprenden de un contexto para aplicarse en el medio propio.

En el primer capítulo se trabaja un marco teórico construido con base en cruces entre algunas de esas disciplinas, cruces que me permiten observar semejanzas con mi búsqueda y mis inquietudes artísticas. Por un lado, el antropólogo español Manuel Delgado trata diversos temas como la ciudad, lo urbano y la sociedad en *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Allí Delgado aborda a diversos pensadores, como el antropólogo escocés Victor Turner, quien en 1969 publicó *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, y en 1980 *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. En ambos trabajos, Turner analiza situaciones y estructuras sociales, simbolismos y diversos tipos de rituales, en cuyas reflexiones teóricas adquieren relevancia conceptos como liminalidad y *communitas*, los cuales serán explicados en el primer capítulo. Gracias a estos marcos

puedo explicar la importancia que cobran en mi quehacer musical algunas situaciones como la imprevisibilidad, la incertidumbre, las relaciones espontáneas, la efervescencia colectiva, el conflicto o la indiferenciación, entre otras cosas. Dichas situaciones encuentran relaciones manifiestas en las piezas y me permiten entender la música como fenómeno cultural, complejo y dinámico.

Asimismo, pongo en diálogo la mirada de Ileana Diéguez, investigadora cubana especialista en teatro, cuya investigación *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política* me permite enlazar desde el terreno artístico algunos impulsos e intenciones que esclarecen diversas relevancias detrás del imaginario de las piezas. Complementando la encrucijada, transitamos a través de algunas ideas del filósofo y psicoanalista Cornelius Castoriadis, quien en *La institución imaginaria de la sociedad* aborda el ser social desde su capacidad de reinventarse continuamente mediante acciones y un pensar emancipado, cuestionando críticamente el pensamiento heredado. A través de relaciones entre conceptos como imaginario social, imaginario radical, sociedad instituyente y creación indeterminada, enunció un camino que propone concebir la vivencia musical como un espacio de construcción, de cooperación y de creación colectiva, poniendo en tela de juicio el papel del creador, del intérprete y de los usos y costumbres en la experiencia musical.

Si bien en ese primer capítulo comienza a hacerse visible una parte de la carga sociocultural que me interesa como creador, en el segundo capítulo se gesta la propuesta artística personal desde una visión que plantea la importancia de la incertidumbre como motor creativo y la potencia que reconozco en la indeterminación para generar múltiples posibilidades creativas. Lo anterior se manifiesta a través de piezas en constante transformación y movimiento que no dependen solamente de los intereses, gustos, propuestas, o afecciones propias, sino de la incidencia y colaboración de otros, respondiendo con ello a un principio de colectividad.

En 1962, Umberto Eco publicó *Obra abierta*, donde se pregunta por qué en esa época un artista advertía la exigencia de trabajar en una dirección en la que las experiencias musicales pueden ser desconcertantes al no entregarse como “forma[s] completa[s] y cerrada[s] en su perfección de organismo perfectamente calibrado” (Eco, 1992:74), cuál era la evolución histórica de la sensibilidad estética y a qué factores culturales respondían. En este segundo capítulo me valgo de algunas de las observaciones, reflexiones y preguntas de Eco para formular una “poética liminal”, con la que ofrezco una perspectiva personal al respecto de inquietudes similares, pues creo que hoy, a más de cincuenta años, es de vital importancia pensar en las relaciones que se pueden suscitar desde una práctica artística “abierta”. A la vez, como puente entre el marco teórico y esta propuesta, se cruzan reflexiones de Michel de Certeau, quien en *La invención de lo cotidiano. Vol. 1. Artes de hacer* observa

situaciones de las prácticas del espacio que me ayudan a hacer metáforas entre las intenciones de las piezas, lo que constituye esa poética, y los modos de hacer de la práctica musical.

Planteo después un pequeño apartado para postular la indeterminación musical como fuente de posibilidades, con lo que abro un espacio para encontrarme con posturas que fueron determinantes en la puesta en cuestión y en el dar dirección al tipo de práctica que me interesaba realizar. El choque, la adopción y la adaptación de algunas de esas ideas fueron fundamentales para dar un giro en mi imaginario musical y para formarme una actitud dispuesta a la experimentación que dislocó mi práctica y abrió un horizonte de posibilidades creativas. Me enfoco principalmente en John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff y Cornelius Cardew, quienes a través de su discurso, o de cuerpos teóricos en torno a ellos o a sus obras, me llevaron a cuestionar todo lo que pensaba como axiomas básicos de la música. Al hacerlo, me permitieron trazar las direcciones en las que este trabajo se encamina y el ciclo de piezas que lo motiva. Como eslabón hacia el siguiente capítulo, lo dicho se enlaza con lo hecho al presentar diversas influencias que impactaron la creación de las piezas a un nivel más práctico. El cruce con trabajos de los compositores Michael Pisaro, Richard Barrett, George Crumb, James Saunders, entre otros, fue un detonador directo en la construcción de las mismas.

El tercer capítulo problematiza las tres piezas que conforman el ciclo titulado *Microcosmos*, que, como se dijo ya, fue compuesto de manera paralela y transversal a la investigación teórica. El título del ciclo surge de observar cómo se permeaba una carga sociocultural a través de analogías en las piezas y de preguntarme si podía suceder lo opuesto, si la experiencia musical puede encontrar un reflejo en configuraciones socioculturales más amplias. Es decir, pensar las piezas como un microcosmos implica pensarlas como espacios cuyas configuraciones pueden ser el reflejo de una realidad a mayor escala. Al mismo tiempo, la postura humanista que traspasa todas las piezas me llevó a pensar al ser humano como microcosmos del universo y a una pieza como microcosmos del ser humano; la noción de que las piezas proyectan mi propia visión del mundo llegó después para reforzar la idea. Otro punto que concatena estas piezas como ciclo es que cada una se genera a partir de lo que la anterior suscitó, parten de sus problemáticas y cuestiones planteadas, avanzan en el pensamiento o en las intenciones que les dan lugar como parte de una secuencia. Las tres son piezas sin instrumentación fija, bajo la convicción de que todo momento en la vida puede ser musical y de que todo objeto puede potencialmente ser utilizado como instrumento musical. Además, abrir a la indeterminación el campo de la instrumentación posibilita la emergencia de relaciones transitorias entre individuos, en analogía con la concepción que Turner y Delgado tienen del espacio urbano.

La primera pieza del ciclo, *Microcosmos I – communis* (2017), para ocho intérpretes, es una pieza temprana de esta exploración, por lo que se ve más cercana a mis anteriores hábitos de composición: la búsqueda de una narrativa, la forma de lectura en la partitura, las relaciones estructuradas entre algunos de los intérpretes, etc. A partir de lo generado por esta pieza, se conformaron ciertas preguntas a las que me dirigiré después, por ejemplo, ¿qué tanto idealismo llevan implícitas estas piezas?, ¿se pueden instituir configuraciones sociales alternativas desde la práctica artística o al menos sacudir las estructuras e instituciones tradicionales?, y de ser así, ¿a qué escala?; el hacerlo ¿dependería de un conjunto de personas que ya están dispuestas a alterar sus condiciones o se puede generar la integración también con los individuos que presentan resistencia a modificar el *statu quo*?, y de ser así ¿estamos hablando de un diálogo o de un intento de imposición?

La segunda pieza del ciclo, *Microcosmos II communitas - commuter* (2018), para cualquier número de intérpretes, parte de esta serie de cuestionamientos que se manifestaban mientras pensaba las intenciones detrás de ella, mismas que me llevaban a excavar más profundo en las implicaciones que la indeterminación tenía en mi persona. Aquí se presenta una red de relaciones, a manera de homenaje, con música de mi pasado o con compositores y prácticas que me atravesaban en esos momentos, tal el caso de George Crumb, cuyos *Makrokosmos* fueron motivo de inquietud hacia ámbitos desconocidos del sonido por mí hasta entonces. Del mismo modo, aparecen referencias directas a Cornelius Cardew, cuyas ideas fueron indispensables para cambiar mis puntos de vista en torno a las posibilidades de la práctica musical. Y más allá de esto, una de las situaciones que me parecen más importantes de este trabajo es la permeabilidad que tuvo con la teoría y las constantes negociaciones por las que atravesaba, lo que me permitió abrir interrogantes acerca de la disponibilidad de la pieza: ¿qué tan abierta, qué tan intranquila o intranquilizante puede resultar, y qué características de las piezas son las que provocarían esos estados? En ese punto se abren fuertes cuestionamientos acerca del papel del control: ¿qué se controla, qué no y por qué?, ¿cuáles son los factores que intervienen?, ¿qué pasa cuando determinación e indeterminación conviven en una pieza, y a qué responde su convivencia?, ¿hablamos de piezas indeterminadas o de piezas que indeterminan, y a quién o quiénes?

Por otro lado, *Microcosmos III – communitas* (2018), para un grupo de personas, fue elaborada en un lapso más maduro de esta investigación, y me parece que es la pieza más vulnerable del ciclo, la más abierta a la incidencia y a la contingencia, la que lleva más lejos la exploración. A partir de su experiencia, surgieron otras preguntas acerca de la música que me llevaron a cuestionar, entre otras cosas: ¿es una pieza lo que se enuncia en una partitura o lo que sucede mientras ésta ocurre?, ¿a qué responde lo que se enuncia y a qué lo que sucede?, ¿qué tipo de situaciones implican abrir el espacio

indistintamente a su práctica?, ¿se pueden lograr relaciones de igual a igual cuando hay un medio que, de inicio, implica una separación?, ¿por qué optar por *componer*, cuando prácticas como la improvisación o el performance son ya comunes y, bajo cierta mirada podrían ser más adecuadas para explorar relaciones entre el arte y la vida?

Planteo entonces una tesis que propone el estudio de una serie de piezas desde el punto de vista y la poética del creador, analizando situaciones que se involucran en ellas tales como la problematización de los papeles intérprete/compositor o las relaciones con aspectos sociales que me interesa abordar desde la práctica artística. Con ello puedo observar lo que intento averiguar en las piezas: los impulsos que las motivan, si son piezas que responden a una etapa de transición personal, si son una manifestación de lo que observo en mi entorno, si responden a una necesidad de entender el mundo, si son la metáfora de una sociedad utópica en la que me gustaría vivir. Las relaciones que se descubren entre la liminalidad y este proceso me permiten analizar situaciones de incertidumbre como potenciales creativos, para problematizar qué es lo que la indeterminación provoca en mi música y cómo ésta se relaciona con ideales de colectividad. Asimismo, me interesa observar lo que sucede en esos terrenos inestables en donde se dislocan hábitos, así como las cualidades que emergen en la práctica de las piezas.²

² Recomiendo al lector dirigirse en este momento a las partituras de las piezas (disponibles al final de la tesis), puesto que a partir de aquí se enuncian algunas relaciones durante el transcurso de la lectura en las que se asume cierto conocimiento de las mismas.

**1. ESPACIOS
LIMINALES,
ESPACIOS
POTENCIALES**

Mi experiencia y prácticas musicales están condicionadas por mi forma de relacionarme con el mundo, por mis modos de actuar en sociedad. En ellas parecen filtrarse códigos y asociaciones de mis comportamientos y personalidad, de mis reflexiones que, en este momento, me conducen a pensarme como un ser urbano, en ambigüedad entre las estructuras que me conforman y la incertidumbre de estar en un proceso de reestructuración, de búsqueda y autoobservación. Como consecuencia, se pone en entredicho lo que yo pensaba como certezas tanto en mi formación artística como en mi forma de entender la realidad.

Derivado de dicho proceso, así como de otras experiencias personales (expuestas en la introducción), puedo observar tanto convergencias como divergencias entre algunas de mis búsquedas hacia la práctica artística con los planteamientos de la antropología urbana tal como la plantea Manuel Delgado, quien la define como “una antropología de configuraciones sociales escasamente orgánicas, poco o nada solidificadas, sometidas a oscilación constante y destinadas a desvanecerse enseguida. Dicho de otro modo, una antropología de lo inestable, de lo no estructurado, no porque esté desestructurado, sino por estar *estructurándose...*” (Delgado, 1999:12).³ Es en ese “estar estructurándose” donde encuentro gran potencial para la creación, un fluir en la práctica del espacio pensándolo en analogía con el arte.

Delgado entiende la antropología urbana como una que da cuenta de las “inconsistencias, inconsecuencias y oscilaciones en que consiste la vida pública en las sociedades modernizadas” (Delgado, 1999:27), en la que no existen las culturas con contornos claros ni capaces de organizar la experiencia humana sin contradicciones. Desde esta perspectiva, una sociedad no puede entenderse como una comunidad coherente u homogénea, por lo que se requiere pensar en una etnología de las relaciones más que de las estructuras (cfr. Delgado, 1999:26-35)⁴. Para Delgado, la urbanidad es fluctuante y aleatoria; implica inquietud, vínculos débiles, fragilidad y falta de equilibrio en las relaciones humanas, mismas que suelen estar constantemente estructurándose y reelaborándose

³ Todos los énfasis que aparezcan en las citas son hechos en los originales.

⁴ Cabe decir que estas ideas surgen como oposición al funcionalismo del sociólogo y filósofo francés Émile Durkheim.

(cfr. Delgado, 1999:12-27). Sin embargo, al ofrecer esta perspectiva, me parece que Delgado falla al no tomar en cuenta las consistencias, consecuencias y estructuras que conviven también en las mismas contradicciones que observa como condición de lo urbano y no abarca la complejidad de las prácticas sociales que pueden llegar a desenvolverse en dicho entorno, que permiten también vínculos sólidos, rutinas o hábitos y ciertos márgenes de previsibilidad.

Nos referiremos entonces a la urbanidad como a la vida social que acontece en los espacios públicos, que, si bien es casi imposible delimitar y difícil de captar por ser transitoria, por estar en constante movimiento y estructuración, podemos comprenderla como un campo amplio de relaciones sociales que se establece entre quienes comparten espacios urbanos a través de sus prácticas sociales (cfr. Lange, 2015:139).

En este cauce de ideas podemos pensar los procesos sociales como sistemas complejos, como tramas o redes de relaciones en las que a veces las situaciones, ideas o papeles pueden ser incompatibles. Esta incompatibilidad puede explicar que aquello que para algunos pueden ser virtudes, para otros puedan ser vicios; que lo que para algunos es estímulo o fuente de posibilidades, para otros son trabas; que en donde algunos ven fragilidad, otros veamos potencial.

Según Delgado, las teorías de la inestabilidad social se formalizaron a partir de una tradición filosófica en torno a la noción de modernidad, cuya zozobra fue observada también por artistas como Balzac, Baudelaire, Dostoievski, Dickens y Kafka, “alrededor de la cual construyeron sus mejores obras” (Delgado, 1999:27). Así pues, la zozobra como potencial para la creación artística puede verse reflejada en diversos aspectos sociales abordados en el marco de esta antropología urbana: la complejidad de las relaciones, la constante transformación, la capacidad de adaptación, la movilidad y elasticidad, la urdimbre de experiencias y relaciones, entre otras cosas. Como menciona Delgado:

Si la antropología urbana debe consistir en una ciencia social de las movi-
lidades es porque es en ellas, por ellas y a través de ellas como el urbanita puede entretejer
sus propias personalidades, todas ellas hechas de trasbordos y correspondencias,
pero también de traspies y de interferencias (Delgado, 1999:45).

Desde estos planteamientos se pueden ir tejiendo relaciones hacia el terreno de lo musical con el propósito de reflexionar acerca de lo inestable, lo no estructurado, lo impredecible, lo que acontece, la contingencia, etc. Por ejemplo, pensar en las condiciones o situaciones efímeras que pueden encontrarse en lo urbano me lleva a reflexionar sobre la fragilidad de nuestra existencia, lo

perecedero que puede ser un sentimiento o las sensaciones que parecen perennes y se disuelven con el paso del tiempo, estar a la deriva, la brevedad de la vida de los seres en relación con el universo.

Al pensar lo urbano como espacio donde rige la incertidumbre, buscar un control absoluto resulta paradójico si aceptamos que el mismo universo tiene sus aspectos caóticos. Si el universo y la sociedad no están totalmente determinados y si el ser humano puede verse como un microcosmos del universo, intentar determinar completamente mi propia creación o práctica artística se vuelve insostenible. De ahí la intención de haber adoptado una postura que ponga como eje la indeterminación, buscando sus alcances y sus incidencias a través de lo que emerge como potencial de la experimentación y las reflexiones que suscitan, enlazándola con la noción de incertidumbre, presente continuamente en nuestras vidas.

Consideraré entonces un par de conceptos que se derivan de la propuesta antropológica planteada por Delgado, que han sido centrales para determinar el cauce de esta investigación y fundamentales para relacionarme con la incertidumbre y la inestabilidad que forman parte de la experiencia humana y social; del mismo modo, servirán para entender el trasfondo de las reflexiones, vínculos y poética que permean a la serie de piezas *Microcosmos*, así como las intenciones sociales que impregnan mi búsqueda experimental en la práctica musical.

1.1 Liminalidad y *communitas*

La noción de liminalidad fue desarrollada por el antropólogo Victor Turner (1988)⁵ al retomar los análisis de los ritos de paso de Arnold Van Gennep (2008),⁶ mismos que nos permiten entender los tránsitos de la estructura social y las transiciones de un estado a otro en la vida de una persona.⁷ En dichos ritos se observan tres fases: una de separación o *preliminar*, una de margen⁸ o *liminal*, y una de agregación, reincorporación o *postliminar*.

Turner desarrolla el concepto al analizar los rituales de los ndembu, grupo nómada del noroeste de Zambia, en los cuales ubica el periodo liminal como un espacio de transición en que las características

⁵ La primera edición de *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure* data de 1969.

⁶ La primera edición de *Les rites de passage* data de 1909.

⁷ Uno de los ritos de paso más característicos para Van Gennep es la iniciación, paso de la condición infantil a la adulta.

⁸ O *limen*, que en latín quiere decir “umbral”.

de un sujeto son inestables e indeterminadas. El individuo experimenta ambigüedad, porque no es lo que era ni lo que será después de pasar por la fase liminal; experimenta una invisibilidad de tipo estructural, pues carece de cualquier estatus. Los entes liminales no están ni en un sitio ni en otro dentro de las posiciones asignadas por las convenciones o dispuestas por la ley (cfr. Turner, 1988:102). La característica de indefinición es fundamental en esta fase. El periodo de agregación, cabe decir, implica un retorno a la estructura, transformado por la experiencia liminal que se tuvo previamente.

De acuerdo con Turner, existen dos modelos principales de interacción humana cuyas relaciones constantemente generan tensiones y conflictos en una sociedad. El primer modelo, denominado *estructura*, presenta una sociedad como un sistema estructurado, diferenciado y jerárquico; un sistema de relaciones y estatus sociales que está vinculado con la continuidad, la institucionalización y la perduración, con la persistencia de grupos y relaciones. Su naturaleza está regida por la ley y la costumbre. El segundo modelo, la *communitas*, surge de forma reconocible durante el periodo liminal; aquí la sociedad se entiende como una comunidad “sin estructurar o rudimentariamente estructurada y relativamente indiferenciada, de individuos [que se perciben como] iguales” (Turner, 1988:103). La *communitas* es característica de las personas que experimentan liminalidad, marginalidad o inferioridad juntas.

Una vez presentadas de manera general ambas nociones, es preciso abordar sus implicaciones para organizar un discurso en torno a ellas que nos permita observar sus reflejos hacia el terreno artístico. Desde este sitio, Ileana Diéguez (2007), al reflexionar y teorizar la liminalidad desde el teatro, el performance y la política, percibe lo liminal “como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas,⁹ como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales” (Diéguez, 2007:17). Me interesa especialmente el enfoque de estudiar un arte en diálogo con la vida, donde se articulan múltiples negociaciones entre lo conceptual, lo teórico, lo artístico y lo vivencial. De ahí que podamos desprender lo liminal como estado metafórico:

Percibo lo liminal como tejido de constitución metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos, precedera y relacional, con una temporalidad acotada por el acontecimiento producido, vinculada a las

⁹ La arquitectónica es un concepto elaborado por Bajtín a partir de la inversión de la idea kantiana. Indica un sistema personalizado en el cual se plantean las relaciones del individuo con su tiempo y espacio (Diéguez, 2007:32).

circunstancias del entorno. (...), lo liminal propicia situaciones imprevisibles, intersticiales y precarias (Diéguez, 2007:60).

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos comenzar a leer los conceptos a través de nuestras prácticas artísticas y trasladarlos a nuestros intereses particulares.

Volviendo a las observaciones de Turner (2007),¹⁰ podemos pensar la liminalidad como una situación inter-estructural. Se trata de lo no estructurado, dado que “al mismo tiempo, está desestructurado y preestructurado” (Turner, 2007:108). En suma, lo liminal puede entenderse como un espacio de zozobra e incertidumbre que abre las posibilidades a una transformación:

En las situaciones liminales o liminoidales, todo lo que compone la experiencia de la vida social –ideas, sentimientos, sensaciones– es disuelto y reorganizado de una forma aparentemente desquiciada, excesiva, fantástica, paródica, distorsionada..., aislando y descolocando los componentes de las estructuras sociosimbólicas hasta permitir una contemplación distanciada de su significado, de su valor y, por tanto, de la pertinencia de su mantenimiento o bien de su transformación (Delgado, 1999:111).

En esa transformación, la fase liminal implica una situación que resulta extraña para el individuo que la experimenta, pues sus condiciones son por naturaleza indefinidas: se está en un estado de cambio, de paradojas, de alejamiento de los estados culturales definidos y delineados. Lo liminal rompe con la costumbre y, al hacerlo, desde mi punto de vista, es fuente de posibilidades. Diéguez observa también el potencial que conlleva el extrañamiento:

[E]s en el extrañamiento y en la producción de lenguajes simbólico-metafóricos donde ellas [las acciones ciudadanas como prácticas liminales] alcanzan un *potens*, y devienen gestos extracotidianos que desautomatizan las comunes gesticulaciones políticas. El arte como procedimiento de desfamiliarización, de la forma dificultada, como recurso de extrañamiento para alterar el automatismo perceptivo ha sido ampliamente problematizado desde los formalistas rusos. Este uso singular del lenguaje puede extenderse a espacios no artísticos, en tanto procedimiento que busca producir una desautomatización de la mirada -¿efecto estético?- y también una mayor visualización -¿efecto político? (Diéguez, 2007:190)

¹⁰ La primera edición de *The forest of symbols. Aspect of ndembu ritual* data de 1967

De ello me interesa destacar el efecto que puede tener la desautomatización de las maneras de ver las cosas en las prácticas artísticas, cuestión que puede derivar en un alejamiento de formas convencionales o de estados habituales, pero también, retomando lo anterior, en una transformación surgida desde la crisis potenciada por el extrañamiento:

Lo liminal también importa como condición o situación desde la cual se vive y se produce el arte, y no únicamente como estrategias artísticas de cruces y transversalidades. Desde su concepción teórica la liminalidad es una especie de brecha producida en las crisis (...), situaciones de crisis que han transformado la vida y el trabajo artístico de las personas, y de las cuales han emergido experiencias de alteridad (Diéguez, 2007:31).

Para Delgado, las personas liminales “son útiles para catalizar, bajo el aspecto de su extrañamiento, la mismidad del sistema que los rechaza” (Delgado, 1999:111-112). Dichas personas eluden el sistema de clasificación de la estructura social; dentro de éste, se encontrarían en suspenso, sin lugar ni posición, en los márgenes del sistema. El imaginario social dominante los rechaza en parte por las conductas “anormales” que presentan y que ponen en riesgo la “normalidad” de sus sistemas.¹¹ Sin embargo, no es que sus conductas “anormales” se opongan a las “normales”, sino que, en realidad, las complementan (cfr. Delgado, 1999:110-115).

Al presentar ejemplos en los que generaliza tipologías de personajes liminales, Delgado idealiza la figura del artista:

[P]or definición un soñador cuya tarea es la de saltarse las normas del lenguaje, vulnerar los principios de cualquier orden, manipular los objetos, los gestos o las palabras para producir con ellos sorpresas, nuevas realidades que nos dejen estupefactos, o cuando menos cavilando sobre lo que nos han dado a ver (Delgado, 1999:113).

¹¹ La “ponen en riesgo” por el simple hecho de inducirnos a pensar en las condiciones mismas de esa supuesta normalidad.

Esa imagen del artista como ser dotado de algún tipo de poder o talento especial me conduce a reflexionar cómo fue construida, quizá a partir de pensar, idealizar o romantizar el arte como un objeto de contemplación, inaccesible para la mayoría, y no como práctica disponible y dispuesta.

En este mismo sentido, Diéguez critica la caracterización que Turner hace de los artistas,¹²

a quienes idealizó como «gente liminal y marginal», «observadores periféricos» inmersos en una especie de «locura sagrada», seres chamánicos poseídos por espíritus de cambio antes que los cambios sean visibles en la esfera pública. Esta figura del «ente liminal» -más allá de cualquier idealización o de otorgarle alguna posición privilegiada, alguna dimensión profética que no comparto-, me interesa como expresión del estado fronterizo de los artistas/ciudadanos que desarrollan estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública, así como también pudiera señalar la naturaleza ambigua de quienes utilizan estrategias poéticas para configurar acciones políticas en el foro mismo de la sociedad (Diéguez, 2007:38).

Comparto la postura de Diéguez en cuanto a esa visión del artista y pienso incluso en la posibilidad de invertirla: *no es que el artista necesariamente vulnere o disloque, sino que, al verse vulnerado, puede convertirse en ese ente liminal con capacidad de reflejar en su práctica el potencial de una transformación.*

Retomando las cuestiones de la marginalidad y la normalidad de los sistemas, me es imposible sustraerme de pensar en el establecimiento de instituciones musicales por parte de las élites culturales que respaldan “el buen gusto”, que excluyen o rechazan del canon aquello que pone en peligro o altera su idea de normalidad en lugar de demandar una revisión de sus propias condiciones. Hago esta crítica sin ser del todo ajeno a discusiones que se han dado en torno al canon y a la autoridad de grupos particulares. Me interesa la reflexión hacia las políticas de inclusión y exclusión que Lydia Goehr analiza en el debate entre “defensores conservadores y detractores liberales” (Goehr, 2002:312), entre los estándares fijos (el mantenimiento) y la posibilidad de su adaptación o transformación, en cuyo caso el canon (o los cánones) resultante(s) podrían “manifestar el reflejo de

¹² Turner los generaliza y homogeneiza junto a los profetas: “En sus obras podemos vislumbrar ese potencial evolutivo sin utilizar de la humanidad que aún no ha exteriorizado y fijado en la estructura (...). Estas formas culturales proporcionan a los hombres una serie de patrones o modelos que constituyen, a un determinado nivel, reclasificaciones periódicas de la realidad y de la relación del hombre con la sociedad, la naturaleza y la cultura, pero son también algo más que meras clasificaciones, ya que incitan a los hombres a la acción a la vez que a la reflexión (Turner, 1988:133-134).

las ideologías fluctuantes de una sociedad” (Goehr, 2002:313). Por otro lado, Omar Corrado establece una dicotomía entre “la crítica del canon como hegemonía, como herramienta de opresión, como expresión de una ideología de clase, o de sectores que detentan el poder en sus diferentes formas” (Corrado, 2004), y la posibilidad de observarle “como herramienta latente de preservación de valores estimados fundamentales e irrenunciables para la continuidad identitaria o para un proyecto comunitario” (Corrado, 2004). Este tipo de conflictos, pensado desde escenarios liminales, manifestaría la posibilidad de poner en entredicho el *statu quo* para vulnerarlo y entonces decidir entre la pertinencia de su mantenimiento o bien de su transformación. Este tipo de “puestas en crisis” es importante para Diéguez al poner en relieve el carácter político de las prácticas liminales:

Me interesa insistir en la liminalidad como antiestructura que pone en crisis los *status* y jerarquías, asociada a situaciones intersticiales, o de marginalidad, siempre en los bordes sociales y nunca haciendo comunidad con las instituciones, de allí la necesidad de remarcar la condición independiente, no institucional, y el carácter político de las prácticas liminales (Diéguez, 2007:18).

Me pregunto qué sucede con aquello que surge en los márgenes y se desliza hacia la normatividad, por ejemplo, si la música experimental que ha encontrado lugares para instalarse institucionalmente rechaza aquello que no se ajusta a sus términos y condiciones, o si hay un imaginario dominante o grupos de autoridad que establecen normativas de pertenencia y exclusión.

La propuesta, entonces, es pensar que esa conducta “anormal” que se presenta al llevar a cabo prácticas musicales alejadas de los modelos establecidos puede ser un complemento a las posturas establecidas en lugar de una oposición a ellas —como aquello que se desliza en los intersticios de la estructura—.

Las implicaciones de la liminalidad como aspecto social nos conducen a abordar de manera más amplia la segunda noción que da lugar a este apartado: la *communitas*. Para Diéguez, “[l]a liminalidad al generar *communitas* es también una esfera de convivio, de «vivencia como experiencia directa»” (Diéguez, 2007:61). Dicha dimensión vivencial condensa buena parte del imaginario que dio lugar a las últimas dos piezas del ciclo *Microcosmos*, que parten del deseo por observar cómo se manifiestan y reconfiguran las relaciones entre los involucrados en su realización, especialmente la última, que hace énfasis en esa experiencia directa.

Turner se inclinaba a pensar que la *communitas* es “el producto de facultades intrínsecas del hombre, entre las que se incluyen la racionalidad, la volición y la memoria, que se desarrollan con la

experiencia de la vida en sociedad (...)” (Turner, 1988:134); es decir, esas facultades no son producto de casualidades ni son sólo parte importante en la construcción o desarrollo de una sociedad, sino que son parte de una dimensión propia de la humanidad, siempre presente y periódicamente activada.

Para ejemplificar que las dimensiones colectivas de *communitas* y estructura se pueden encontrar en todas las fases y niveles de la estructura social, Turner menciona a los *hippies* como representantes de los adolescentes, que se marginan del orden social basado en estatus, que dan más importancia a las relaciones personales que a las obligaciones sociales y que hacen hincapié en la espontaneidad, la inmediatez y la existencia. Todo lo anterior “pone de relieve uno de los sentidos en que la *communitas* contrasta con la estructura: la *communitas* pertenece al ahora, mientras que la estructura se halla enraizada en el pasado y se proyecta al futuro a través del lenguaje, la ley y la costumbre” (Turner, 1988:119).¹³ Más allá de la estereotipificación que pueda observarse en dicho ejemplo, me interesa el fenómeno de la resistencia hacia los sistemas, cuyas implicaciones, en este caso, incidieron a un nivel global y emergieron en contraposición a la homogeneidad que creían que el sistema imponía.

Por otro lado, esta visión de Turner es puesta en entredicho por Delgado, quien critica que dicho ejemplo no se corresponde con la *communitas* que surge donde no hay estructura social, sino que es parte de una estructura intersticial que compensa la carencia de estructura (cfr. Delgado, 1999:131-141). En esta contraposición de posturas se pone de manifiesto la complejidad de un fenómeno como la liminalidad o la *communitas*, y los conflictos que pueden presentarse al estudiar las relaciones sociales, conflictos que tampoco escapan a los fenómenos artísticos que buscan a su vez escapar de la normatividad.

Al vulnerar el orden defendido por parte de los sistemas estructurados, las manifestaciones prolongadas de *communitas* son normalmente consideradas peligrosas o anárquicas y “contaminantes”, por lo que regularmente la sociedad las acota por medio de prescripciones, prohibiciones o condiciones (Turner, 1988:115).

Mi experiencia personal coincide con lo dicho por Turner, ya que al explorar modos de hacer música que me eran ajenos, pude experimentar el extrañamiento y en ocasiones rechazo por parte de jerarquías institucionales, todo lo cual ahora puedo comprender desde la tensión entre estructura y *communitas*. Al dejarme “contaminar” por visiones artísticas que considero evasoras de la estructura,

¹³ Recordemos que el análisis de Turner data de 1969, en pleno auge de la cultura hippie.

se indeterminaron mis costumbres y comencé a dislocar mis prácticas artísticas, encontrando en ello impulsos que motivaron la creación de las piezas que analizaremos más adelante.

Los ejes teóricos de esta investigación me han abierto una puerta para entender y aceptar la tendencia hacia la exploración como parte de mi naturaleza y se han convertido en fuente de reflexiones para complementar mi entendimiento del mundo. Derivado de dichas reflexiones, puedo entender mi trabajo en el periodo de la Maestría como un paso entre un estado y otro, resultando de ello piezas que considero liminales. Admito aquí una idealización por mi parte que me lleva a pensar en las palabras de Diéguez: “La concepción utópica de la liminalidad implica una salida del lugar común, de los clichés y de los status. Si bien esta aspiración supone una idealización, podría considerarse para reubicar en la posición más humilde a quienes accionan en ella” (Diéguez, 2007:193-194).

1.2 La urbe: espacio de indeterminación y conflicto

La sociedad urbana está constantemente creándose, formándose y deformándose, está hecha de continuas liminalidades, es “una sociedad inconclusa, interminada e interminable” (Delgado, 1999:179). Es producto de los usuarios del espacio público, seres de la indefinición, transeúntes cambiando constantemente sus condiciones, seres del umbral¹⁴ transitando un espacio de liminalidad total, de constante trance, de alteridad generalizada (Delgado, 1999:119-120).

Según Delgado, una sociedad urbana no puede presumirse como estable ni homogénea puesto que su realidad es dinámica e inestable, consta de irregularidades y fragmentaciones donde todo es anómalo. Su espacio es siempre transitivo, liminal o marginal, no está conformado, es sólo susceptible de conformación, espacio de posibilidad donde sucede lo más imprevisto de la vida humana.

Las características del espacio urbano se adecúan a las de la liminalidad en los ritos de paso. Tal como propuso Michel de Certeau, el espacio renuncia a un lugar considerable como propio para dar paso a “la pura posibilidad de lugar, para devenir, todo él, umbral o frontera” (citado en Delgado, 1999:39).

¹⁴ Van Gennep utilizaba la noción de umbral desde su equivalencia al concepto de *limen*, entendiéndolo como una zona de límite, estadio de margen, que implica que “«pasar el umbral» significa agregarse a un mundo nuevo” (Van Gennep, 2008:37). De ello desprende su propuesta de llamar a los ritos del umbral “ritos liminares” o “ritos de paso”

Si el territorio es un lugar ocupado, el espacio es un lugar practicado. Esto encuentra ecos con el concepto de 'no-lugar',¹⁵ el cual se opone a todo lo que pueda parecerse a un punto claramente identificable o relacional. Más allá de verse como espacios sin identidad, me interesa la dimensión en la que el espacio (planificado en su creación, con marcos y límites establecidos) adquiere la capacidad de reconfigurarse a través de la práctica de sus usuarios.

Del mismo modo, para Delgado, lo urbano no se habita: se desarrolla y se practica en espacios deshabitados e incluso inhabitables, se constituye por usuarios, no por residentes. Los usuarios son transeúntes, desconocidos que están de paso y se mimetizan, se vuelven invisibles. El usuario de lo urbano transita por el espacio público, por un

territorio desterritorializado, que se pasa el tiempo reterritorializándose y volviéndose a desterritorializar, que se caracteriza por la sucesión y el amontonamiento de componentes inestables. Es en esas arenas movedizas donde se registra la concentración y el desplazamiento de las fuerzas sociales que las lógicas urbanas convocan o desencadenan, y que están crónicamente condenadas a sufrir todo tipo de composiciones y recomposiciones, a ritmo lento o en sacudidas. El espacio público es desterritorializado también porque en su seno todo lo que concurre y ocurre es heterogéneo: un espacio esponjoso en el que apenas nada merece el privilegio de *quedarse* (Delgado, 1999:46).

Delgado lanza aquí un par de conceptos poderosos y complejos, desterritorialización y reterritorialización,¹⁶ de los que me interesa rescatar las posibilidades de un constante tránsito, así como las relaciones que podemos inferir entre estas nociones y la de liminalidad. A su vez, Delgado aboga aquí por las características fluctuantes de un espacio urbano en continua reconfiguración, sin tomar en cuenta la dimensión en que la gente lucha, también continuamente, por la estabilidad, desde donde se adoptan hábitos, se crean rituales, se cimentan relaciones, etc. Si bien parece ser un problema de escala, de una inestabilidad global ante los deseos de una estabilidad local, pienso que podemos establecer una problemática de otros alcances, entre la incertidumbre que puede estar en muchos aspectos de la vida y las estructuras, organismos o medios de observación y control que suponen esos deseos de estabilidad. En el tercer capítulo veremos cómo este problema estuvo

¹⁵ Concepto acuñado por Marc Augé en torno a los análisis del espacio de Certeau. Se refiere a lugares transitorios que carecen de las configuraciones propias de un espacio identificable, es decir, espacios que no pueden definirse "ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico" (Augé, 2000:83).

¹⁶ Para Deleuze y Guattari, la desterritorialización es una operación de línea de fuga, un movimiento mediante el que se abandona el territorio, se desarticula para buscar otro alternativamente. Se presenta en diferentes casos, a diversas escalas y a veces simultáneamente con la reterritorialización.

presente a lo largo de la elaboración de las piezas, actuando la partitura como el medio que propone estructuras, pero también en el hecho de que, a través de la práctica de las mismas, se tiende a establecer ciertos hábitos de interpretación.

Dada la adaptabilidad que presentan los seres del mundo público, se les puede ver como jugadores de un juego en el que existe un fuerte componente de impredecibilidad y azar, aunque las situaciones estén reguladas; es decir, juegan intentando preservar su identidad y no personificando un guion, aun cuando las situaciones suscitadas sean impersonales:

En tanto en cuanto el espacio público es el ámbito por antonomasia del juego, es decir de la alteridad generalizada, los practicantes de la sociabilidad urbana parecen experimentar cierto placer en hacer cada vez más complejas las reglas de ese contrato social ocasional y constantemente renovado en que se comprometen, como si hacer la partida interminable o demorar al máximo su resolución, manteniéndose el mayor tiempo posible en estado de juego, constituyeran fuentes de satisfacción (Delgado, 1999:14-15).

El ser humano juega también a ser un personaje, a operar entre la persona y la máscara al modificar constantemente sus relaciones cotidianas; al mismo tiempo, los jugadores están plenamente conscientes de que en cualquier momento pueden dejar de jugar o cambiar las reglas del juego, agregando incertidumbre al proceso.

Desde la urbanidad como generalización del juego se alcanza a vislumbrar la inestabilidad social que fue teorizada ampliamente desde los años cincuenta, en los que hubo una serie de tendencias atentas a las situaciones o relaciones de tránsito que tenían lugar preferentemente en espacios públicos (Delgado, 1999:29).

Un concepto que se relaciona con lo anterior, y que es importante en la construcción del ciclo *Microcosmos*, es la noción de 'efervescencia colectiva' planteada por Émile Durkheim. El término plantea la presencia de estados "anómalos" y dinámicos con múltiples factores de impredecibilidad, una fuerza caótica asociada a procesos sociales con altos grados de intensidad y actividad de la vida colectiva. Dichos estados surgen desde la forma como Durkheim plantea la sociedad, a saber, como un sistema estructurado de órganos con funciones estables y regulares que satisfacen las necesidades de perduración de la colectividad, sistema en el cual todas las partes cooperan en una actividad unitaria conjunta y en el que sólo eventualmente irrumpen factores que alteran la armonía; éstos son vistos como desórdenes que hace falta corregir (cfr. Delgado, 1999:85-87). Por un lado, los estados

de efervescencia colectiva presentan cierto “peligro” para la sociedad debido a que la distensión de los marcos regulatorios genera una falta de dirección del comportamiento colectivo, que se vuelve inestable y errático; por el otro, la inestabilidad producida tiene el potencial de generar estados de creatividad y condiciones para una transformación social sin efectos “nocivos”. Sin embargo, la efervescencia colectiva no se pone necesariamente al servicio de un cambio social, puesto que en ocasiones no lleva una intencionalidad clara (cfr. Delgado, 1999:90-92). El sociólogo francés Michel Maffesoli (en Delgado, 1999) retoma la noción de efervescencia como una energía que se opone a cualquier forma de autoridad. Su mirada ofrece una organización de la sociabilidad como una red, un conjunto no organizado y, no obstante, sólido. La efervescencia es transgresora y genera y alimenta todo orden social, se conforma de tal manera que garantiza vínculos tan permanentes como inestables.

La efervescencia colectiva ayuda a comprender los estados de zozobra, las situaciones de suspensión en las que los fenómenos amorfos e indiferenciados ponen a las estructuras sociales en posibilidad de diluirse para dar paso a un mundo de incertidumbres, pero también de posibilidades latentes. La angustia y el vértigo que generan cargan el potencial de la apertura radical, de la dislocación y la deconstrucción, además de la insubordinación, y, junto con ellas, el potencial de la elección y la eventual construcción.

Extrapolando los estados de efervescencia colectiva a los terrenos del arte, cabe preguntarnos, por ejemplo, si el trabajo de algunos compositores del siglo XX¹⁷ pudo ser resultado o estar en resonancia con este tipo de conductas sociales. Quizá la ebullición social de sus tiempos llevó a esa generación a problematizar cuestiones tanto estéticas como filosóficas acerca de la escucha y de las formas de hacer música que dislocarían los fundamentos de la tradición musical eurocéntrica. Es decir, cabría preguntarse si dichas prácticas musicales respondían a una situación de inestabilidad social o si, por el contrario, a través de la práctica artística se planteaba generar dicha inestabilidad. La tensión desde el desarrollo histórico compositivo se encuentra en la posibilidad de proponer la continuidad o encontrar puntos de fuga hacia la búsqueda de otros caminos técnicos o estéticos. Este tipo de liminalidades se podrían entonces analizar desde las transgresiones que se presentan en el entorno

¹⁷ Pienso por ejemplo en trabajos de Russolo, Schönberg, Varese, Stockhausen, Cardew, Cage, Boulez, Lutoslawski, Donatoni, Xenakis, Ligeti o Nono como posibles manifestaciones de efervescencias. Coloco la reflexión en el siglo XX por cercanía histórica y por haberse manifestado conflictos sociohistóricos importantes que reconfiguraron las sociedades a escalas globales, pero bien puede pensarse a cualquier escala y en cualquier momento, casos de arte y artistas que surgen del conflicto.

urbano, pero también como respuesta al entendimiento que el artista tiene de su realidad, como reacción a la misma.¹⁸

Para cerrar este apartado, cabe hacer algunas observaciones sobre el papel que tiene el conflicto en los espacios urbanos. Las grandes ciudades, por ser territorios de desestructuración y efervescencia, son lugares que tienen una fuerte presencia de conflicto:

[E]l concepto de «conflicto» ha venido a relacionarse con el de «estructura social» dado que la diferenciación de las partes acaba convirtiéndose en una oposición entre las mismas, y un *status* poco frecuente se convierte en objeto de enfrentamientos entre individuos y grupos que aspiran a él (Turner, 1988:132).

Al entender a la sociedad urbana como espacio ideal para analizar las relaciones de conflicto, espacio de fuerzas que se oponen constantemente, de incertidumbre y complejidad, podemos entonces “desconfiar” de un sistema que se nos presente como estructuralmente organizado y sin posibilidad de flexibilidad, “contaminación” o apertura. De ahí que se observen con frecuencia las necesidades, en el caso del arte, de movimientos, corrientes estéticas o prácticas de ciertos artistas que buscan quebrantar los sistemas y moldes con los que han sido instruidos.¹⁹

El espacio planificado, con sus instancias políticas y socioeconómicas, es a menudo trasgredido, o al menos puesto en entredicho, en una escala de masas por los modos de acción del propio pueblo; pero también, en otros casos, gracias al usuario de lo urbano, que se manifiesta en una espacialidad otra, liminal, quien tiene diferentes formas de hacer, de practicar el espacio urbano, el cual existe en y por las relaciones que suscita y que a su vez lo configuran. Al respecto de ese ente dinámico, Delgado comenta:

Pero el reconocimiento de una distancia irreconciliable entre la sociedad urbana y el orden político también puede darse en el desacato microbiano que ejecutan los usuarios ordinarios de la calle: paseantes, peatones, caminantes anónimos..., un ejército de merodeadores sin rumbo aparente, dispuestos a cualquier cosa, guardianes de secretos, conspiradores que usan *a su manera* los espacios por los que circulan (Delgado, 1999:197).

¹⁸ En el siguiente capítulo se abordan compositores como Cage, Wolff o Cardew, que a mi parecer explicitan rupturas o dislocaciones de los sistemas debido al entendimiento de sus propias realidades sociales.

¹⁹ Pienso en corrientes de vanguardia como el dadaísmo, futurismo, fluxus, el happening, estridentismo, lo experimental, etc.

En esa adaptación que el usuario hace de sus espacios, el arquitecto Rem Koolhaas aboga por una reinención del urbanismo, escenario de incertidumbres, territorios con potencial que permite a los procesos rehuir de la cristalización de una forma definitiva, de su permanencia o estabilidad para permitir cobrar vida permaneciendo indeterminados e incompletos (cfr. Boyer, 2018).²⁰ A su vez, estos escenarios construidos se despliegan como “formas abiertas experimentales. Sus resultados nunca son predecibles” (Laurelle en Boyer, 2018).

A la división entre ‘administración política’ y ‘sociedad estructurada’, Delgado propone añadir la dimensión de ‘sociedad estructurándose’:

De ahí se desprendería otra división en términos espaciales entre *territorios políticamente determinados*, *territorios socialmente determinados* y *espacios socialmente indeterminados*, estos últimos disponibles y abiertos para que se desarrolle en su seno una sociabilidad inconclusa, por decirlo de algún modo *en temblor*, intranquila y, por tanto, intranquilizante (Delgado, 1999:193-194).

En esa sociedad estructurándose y en esos espacios socialmente indeterminados es donde me parece que hay un mayor potencial para permitir que las situaciones transitorias que hemos estado abordando adquieran posibilidades de reconfigurar los estados o sistemas que se desean cambiar.

Me pregunto entonces si la partitura podría funcionar como analogía de esos territorios políticamente determinados, si las costumbres o modos de hacer de una práctica automatizada o poco reflexiva podrían resultar análogas a los territorios socialmente determinados y, finalmente, si una práctica “en temblor”, desde la efervescencia o la zozobra, intranquila e intranquilizante, se asemeja a los espacios socialmente indeterminados. De ser así ¿qué sería lo que definiría cada uno de esos funcionamientos?

Desde el terreno de lo artístico veremos después cómo los términos planteados desde lo urbano han encaminado problemáticas surgidas desde mi práctica musical para pasar a formar parte de una poética que busca la incertidumbre como potencia para un diálogo creativo, cuyas situaciones de indeterminación pueden ser vistas como motor de escape a lo común, a la cotidianeidad del mundo

²⁰ Un ejemplo de este tipo de operación se encontraría en el *Parc de la Villete*, diseñado por Bernard Tschumi, organizado a través de puntos, líneas y superficies que se superponen y permiten su intervención, interacción y diversas experiencias del visitante.

en que vivimos, permitiéndome permear mis piezas de ideas e interrogantes acerca de mi manera de observar el universo.

1.3 Imaginario social y creación indeterminada

Como complemento a lo planteado en los dos primeros apartados, y debido a que algunas nociones del filósofo, psicoanalista y economista Cornelius Castoriadis han impactado fuertemente en mis reflexiones en torno a la serie de piezas que aborda esta tesis, es conveniente referirnos a algunos aspectos de su trabajo.

Castoriadis (2013) nos dice que existe un 'imaginario social' que se ve reflejado en instituciones que están hechas de significaciones socialmente sancionadas y de procedimientos creadores de sentido, es decir, que determinan aquello que para la sociedad es "real" y aquello que no lo es (Cancino, 2011). Las sociedades no se dan cuenta de que las instituciones —normas, valores, lenguajes, hasta el individuo mismo— son autoconstruidas, pues éstas construyen sus imaginarios atribuyéndolos a alguna autoridad extra-social: un dios, los antepasados, la necesidad histórica, el Estado, lo natural, etc. Todo esto crea un cerco cognitivo que impide cuestionar el orden social (Cancino, 2011).

Es debido a ello que se da una institución de las significaciones "que instauro las condiciones y las orientaciones comunes de lo factible y lo representable" (Castoriadis, 2013:570). Castoriadis advierte que hemos de pensar en un modo de ser ajenos a ello, dado que lo imaginario es "creación incesante y esencialmente *indeterminada* (social-histórico y psíquico) de figuras/formas/imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse *de* «alguna cosa». Lo que llamamos «realidad» y «racionalidad» son obras de ello" (Castoriadis, 2013:12). Y aunque la institución tiene mecanismos de auto-perpetuación, se añade la dimensión de la práctica, del hacer y representar, que puede alterar la significación instituida (Castoriadis, 2013:575). Este punto es esencial para pensar una sociedad que está constantemente auto-instituyéndose. En términos de lo anteriormente planteado puedo hacer cruces entre la constante desterritorialización y reterritorialización del espacio y, con ello, de la sociedad urbana.

Castoriadis propone la existencia de un 'imaginario radical': "En el ser por hacerse emerge lo imaginario radical, como alteridad y como origen perpetuo de alteridad, que figura y se figura" (Castoriadis, 2013:571). El imaginario radical reconfigura el modo en que las personas se relacionan

socialmente al replantear, desde el imaginario social, las normas de convivencia previamente instituidas, y, desde la imaginación radical, los sistemas subjetivos de representación. En una etapa posterior, lo creado desde el imaginario radical se convertirá en nuevas instituciones que alteran las condiciones “normales” bajo las que operaban las anteriores, generando con ello una ‘sociedad instituyente’ con un sistema propio de organización (cfr. García, 2015:266).

La sociedad, ya sea como instituyente, ya sea como instituida, es intrínsecamente historia, es decir, autoalteración. La sociedad instituida no se opone a la sociedad instituyente como un producto muerto a una actividad que le ha dado existencia; sino que representa la fijeza/estabilidad relativa y transitoria de las formas/figuras instituidas en y por las cuales –y sólo en y por ellas– lo imaginario radical puede ser y darse existencia como histórico social. La autoalteración perpetua de la sociedad es su ser mismo, que se manifiesta por la posición de formas-figuras relativamente fijas y estables y por el estallido de estas formas-figuras que jamás pueden ser otra cosa que posición-creación de otras formas-figuras (Castoriadis, 2013:574).

Me gustaría hacer aquí un guiño hacia los modelos ‘estructura’ y *communitas*, en los que el imaginario radical aquí planteado estaría lleno de liminalidades. Una de las grandes diferencias entre los planteamientos de Castoriadis y de Turner sería que la *communitas* no siempre tiene una dirección o un propósito, mientras que la manifestación del imaginario radical nos lleva necesariamente al proyecto revolucionario, de transformación de la sociedad y orientado hacia la autonomía, tal como lo plantea Castoriadis.

Castoriadis insiste en la existencia y la necesidad de un proyecto revolucionario emancipatorio autónomo, mismo que procure influir en los imaginarios dominantes, tanto en la dimensión que va de lo social a lo individual —que dota de sentido a sus miembros con otras significaciones— como en la dimensión que va de lo individual a lo social –que genera nuevas instituciones—, y que se daría a través de movimientos sociales que colocan en entredicho el mantenimiento del *statu quo* y promueven alteraciones a ese orden (Cancino, 2011:6). La dimensión de lo colectivo es de vital interés para Castoriadis, pues desde ahí se genera la capacidad de incidir en la sociedad. Y si bien sabe que dicho proyecto no agota los problemas, la praxis revolucionaria, o cualquier otra clase de práctica o de hacer en general, son necesarias dado que nos proyectan hacia un ámbito de creación indeterminada:

Hacer, hacer un libro, un niño, una revolución, hacer sin más, es proyectarse en una situación por venir que se abre por todos lados hacia lo desconocido, que no puede, pues, poseerse por adelantado con el pensamiento, pero que debe obligatoriamente suponerse como definido para lo que importa en cuanto a las decisiones actuales. Un hacer lúcido es el que no se aliena en la imagen ya adquirida de esa situación por venir, que la modifica a medida que adelanta, que no confunde intención y realidad, deseable y probable, que no se pierde en conjeturas y especulaciones sobre aspectos del futuro que no afectan a lo que está por hacerse ahora o sobre los que nada puede hacerse; pero que tampoco renuncia a esta imagen, pues entonces no sólo «no sabe a dónde va», sino que no sabe siquiera adónde *quiere ir* (Castoriadis, 2013:140-141).

La cita anterior me sirve para hacer un puente entre el proyecto emancipatorio que propone Castoriadis y la actividad artística, en este caso la mía propia, dado que comenzar a investigar acerca de la indeterminación en música, a crear desde la indeterminación personal supone un *hacer* que abre posibilidades hacia lo desconocido y que busca esa lucidez a través de la autocrítica.

Castoriadis observa que la producción cultural artística está estrechamente relacionada con la institución social, por lo que las rupturas con los cánones de la primera son reflejos de rupturas que ocurren en un orden social más amplio (cfr. García, 2015:267). Desde ahí que podamos reflexionar acerca de la importancia de constituir desde lo artístico un espacio alternativo de convivencia cotidiana, pensar las maneras en que una práctica musical pueda ser un escape de esas instituciones socialmente sancionadas y autoconstruidas desde imaginarios sociales poco cuestionados.

Algunas de las nociones de Castoriadis pueden ligarse con situaciones observables desde lo urbano, si consideramos por ejemplo que, según Delgado, los protagonistas de la sociedad urbana no son casi nunca elementos estructurados claramente: son seres que no pueden ser vistos estáticamente, personajes múltiples y mutables que, por su tendencia a insubordinarse, no convienen al orden político porque ponen en relieve “su fragilidad, su impostura y su déficit de legitimidad” (Delgado, 1999:201). Poniendo a Delgado en términos de Castoriadis, puedo proponer la posibilidad de observarlos como seres potenciales de crear un imaginario radical, personajes que están en proceso de cambio:

No se sabe apenas nada de él, salvo que *ya ha salido pero todavía no ha llegado* (...), pero que ahora, en *tránsito*, es pura potencia (...). Es verdad que *nadie sabe lo que puede un cuerpo*, pero tampoco, y por lo mismo, *nadie sabe lo que puede un transeúnte* (Delgado, 1999:201).

Esos personajes liminales podrían verse como seres potenciales para realizar el proyecto revolucionario que Castoriadis propone. El imaginario radical, como potencial instituyente, podría ser visto en términos de una *communitas* con cualidad estructurante.

El objetivo de traer estas ideas a colación no es sólo lograr una complementariedad del marco teórico, sino que gracias a las mismas se hizo necesaria una relectura de la primera pieza del ciclo *Microcosmos*, al preguntarme qué tanto era lo que se estaba disponiendo en la partitura, al observar que algunas indicaciones provenían de resistencias heredadas de un imaginario social que las establecía como sistemas de vigilancia. A su vez, las reflexiones en torno a los cruces entre Delgado y Castoriadis juegan un papel importante en las piezas del ciclo, especialmente la tercera, dado que en ésta se manifiestan intereses que tienen que ver con el encuentro entre desconocidos, con instituir la pieza a través del imaginario que la partitura despliega, dejando amplio margen para la incidencia de una colectividad, problematizando las figuras y relaciones entre compositor, intérpretes y oyentes, buscando otras formas de articulación. Esto será mucho más explícito en el tercer capítulo de la presente tesis.

Asimismo, enlazar la incertidumbre observada en el espacio público con los ideales de auto-emancipación, observar relaciones bajo la noción de *communitas* o pensar la creación en términos de lo indeterminado del imaginario social, desencadenan situaciones que me provocan un proceso de autoobservación desde el que pienso a menudo mi lugar en la sociedad. Esto me permite entender el trasfondo de mi necesidad de transformación, de transitar la incertidumbre y generar una “actitud experimental” en mis prácticas musicales. Entendiendo que algunas prácticas experimentales pueden estar ya institucionalizadas, la puesta en marcha de estas ideas se da al acceder a ellas en mis propios términos, buscando reconstruirme e instituirme bajo mis propias condiciones, desde las que puedo imaginar y pensar estas piezas como parte de un imaginario radical propio, como síntomas de un malestar que cuestiona la construcción de un imaginario social atribuido a autoridades, a costumbres, herencias, a formas de hacer que me impedían cuestionar lo culturalmente instituido, el pensamiento heredado. Las piezas *Microcosmos*, junto con las reflexiones que se vierten en esta tesis, constituyen mi propio proyecto emancipatorio.

**2. UNA
POÉTICA
LIMINAL**

La liminalidad, la marginalidad y la inferioridad estructural son condiciones en las que con frecuencia se generan mitos, símbolos, rituales, sistemas filosóficos y obras de arte. Estas formas culturales proporcionan a los hombres una serie de patrones o modelos que constituyen, a un determinado nivel, reclasificaciones periódicas de la realidad y de la relación del hombre con la sociedad, la naturaleza y la cultura, pero son también algo más que meras clasificaciones, ya que incitan a los hombres a la acción a la vez que a la reflexión. Cada una de estas obras tiene un carácter multívoco, con múltiples significados, y es capaz de afectar a la gente a muchos niveles psicobiológicos simultáneamente.

VICTOR TURNER

Si en el transcurso de lo histórico-social deviene el pensamiento de lo que es “real”, de la norma, la ley y la costumbre, no es de extrañar que podamos observar dichas normas instituyéndose en el imaginario social de cada época. Por poner un ejemplo, para Umberto Eco, la poética de lo unívoco y necesario que se planteó en la época medieval respondía a suponer un cosmos ordenado, jerarquizado, donde “el orden de la obra de arte es el mismo de una sociedad imperial, las reglas de lectura son reglas de gobierno autoritario que guían al hombre en todos sus actos, prescribiéndole los fines y ofreciéndole los medios para realizarlo” (Eco, 1992:77). Un antagonismo a ese imaginario por parte de la espiritualidad barroca se podría entender como una manifestación moderna, en el sentido de que emergió otro pensamiento desde el cual no se garantizaba el orden ni la estabilidad; según Eco, se instauró una poética que tenía que ver con el asombro, con la metáfora, que en el fondo requiere que ya no se vea en la obra de arte un objeto “fundado en relaciones evidentes para gozarlo como hermoso, sino un misterio a investigar, una tarea a perseguir, un estímulo a la vivacidad de la imaginación” (Eco, 1992:78).

Abrir el paso a una lógica permeada por la noción de posibilidad, en tensión con una de certidumbre, no sólo admite la entrada, sino que puede proponer la búsqueda de una indeterminación propia del ser y del arte:

En este contexto de ideas se presenta una poética de la obra de arte que carece de resultado necesario o previsible, en la cual la libertad del intérprete juega como elemento de esa *discontinuidad* que la física contemporánea²¹ ha reconocido no ya como motivo de desorientación, sino como un aspecto insustituible de toda prueba científica y como comportamiento irrefutable y susceptible de comprobación del mundo subatómico (Eco, 1992:91).

La sociedad, al estar perpetuamente auto-alterándose,²² permite este tipo de dualidades en los modos de pensar y hacer, de ahí que la noción de liminalidad, que puede presentarse en diferentes ámbitos constantemente, es importante en el terreno de esta poética que comienzo a proponer, pues

²¹ Tomando en cuenta que la primera edición de *Obra Abierta* es de 1962.

²² Según lo propuesto anteriormente por Castoriadis.

gracias a su incertidumbre, a su capacidad de no ser controlada, puede aportar impulsos creativos y sacudidas a los sistemas instituidos.

A inicios de los años sesenta, Eco observaba las manifestaciones artísticas que consideraba “obras abiertas” en relación con su entorno:

Bien podría pensarse que esta fuga de la necesidad segura y sólida y esta tendencia a lo ambiguo y a lo indeterminado reflejan una condición de crisis de nuestro tiempo; o bien, por el contrario, que esta poética, en armonía con la ciencia de hoy, expresa la posibilidad positiva de un hombre abierto a una renovación continua de los propios esquemas de vida y conocimiento, productivamente comprometido en un progreso de las propias facultades y de los propios horizontes (Eco, 1992:94).

Eco advierte además que esta contraposición puede ser “fácil y maniquea”, pues aquello que a veces nos parece una contradicción inconciliable en realidad puede ser una complementariedad. Ese tipo de dualidades son reflejo de la complejidad de un mundo multipolar. Así como Delgado insiste en que la *communitas* no es una mera contradicción de la estructura, o en todo caso, no una contradicción excluyente, del mismo modo puedo proponer que una actitud experimental en la música no tiene que oponerse necesariamente a la del canon, sino complementar sus ausencias, satisfacer sus déficits, aparecer en las brechas del sistema para deslizarse entre sus grietas, esas alteraciones al sistema que llevan consigo la posibilidad de elección y de creatividad.

Es importante considerar los intersticios de los sistemas e instituciones sociales pensados desde estructuras rígidas. En estas estructuras pueden encontrarse las fracturas que dan lugar a la improvisación, la flexibilidad y la impredecibilidad, que es quizá donde adquieren su mayor relevancia. En un intento de poner en entredicho dichas estructuras se da mi propuesta de una poética de la liminalidad, esto es, el ejercicio creativo que se puede suscitar a partir de las nociones de inestabilidad, fragmentación o incertidumbre. Hay en ello la exigencia de un cambio de tácticas para posibilitar, como algo primordial en mi práctica artística, la integración de espacios de cooperación, poniendo de relieve una dimensión colectiva que impulse a construir la experiencia musical. Esta dimensión propone una actitud de inclusión bajo la idea de que una de las formas en las que el conocimiento se construye es a través de la escucha del otro, a través de la incorporación de discursos, de compartir, de beneficiarnos de lo que hacen o dejaron los demás, de relacionarnos, de dejarnos atravesar por otras experiencias y otros puntos de vista; más aún, una actitud de

curiosidad: la curiosidad como virtud que nos lleva a descubrir algo y pensar qué se puede hacer con ello, cómo lo modificamos, cómo nos resuena.

A su vez, esa práctica de encuentros y relaciones basada en la cooperación y la construcción en colectividad supone ceder el control, lo que implica asimismo dislocar mis propias costumbres. Si estamos condicionados a lo que nos enseñaron como certeza, dislocar ese modo de pensar supone una ruptura de modelos y esquemas, dejar atrás los planteamientos del control y el no-control para acceder a los de la escucha del otro como fuente de posibilidad, como oportunidad para conocernos y re-conocernos en el conflicto y el acuerdo, en la diversidad, asumiendo las contingencias como parte de nuestra realidad. Lo anterior se relaciona con lo que plantea el compositor Luigi Nono:

Otros pensamientos, otros ruidos, otros sonidos, otras ideas. Cuando se escucha, uno a menudo trata de encontrarse en los demás. Encontrar los mecanismos propios, el sistema, el racionalismo, en el otro.

Y esto es una violencia completamente conservadora.

En lugar de escuchar el silencio, en lugar de escuchar a los otros, esperamos escucharnos de nuevo a nosotros mismos. Es una repetición que se vuelve académica, conservadora, reaccionaria. Es un muro contra los pensamientos, contra aquello que actualmente no es posible, aún, explicar. Es la consecuencia de una mentalidad sistemática, basada en los *a priori* (interiores o exteriores, sociales o estéticos). Se ama la comodidad, la repetición, los mitos; se ama escuchar siempre la misma cosa, con sus pequeñas diferencias que nos permiten demostrar nuestra propia inteligencia.

(...)

[S]i existe un sentido de la realidad, debe existir un sentido de la posibilidad (...). [En el trabajo] hay muchos imprevistos, casos, errores –errores que tienen una gran importancia (...).

Porque el error viene a romper con las reglas.

La transgresión.

Lo que va en contra de la institución establecida.

Lo que permite vislumbrar otros espacios, otros cielos, otros sentimientos humanos, en el interior y en el exterior, sin dicotomía entre ambos, como la mentalidad banal y maniqueísta sostiene todavía.

Diversidad del pensamiento musical (...) que *transforme* el pensamiento de los músicos (...)

(...)

El trabajo de búsqueda es interminable, de hecho. El propósito, la realización, es otra mentalidad (...) En el trabajo de búsqueda, o durante el ensayo, estallan los conflictos. Estos son los momentos más emocionantes (...)

Despertar el oído, los ojos, el pensamiento humano, la inteligencia, el máximo de la interiorización exteriorizada.

Esto es lo esencial hoy (Nono, 2007:243-244).

Sucede que uno suele ser víctima y quizá también victimario de esta violencia conservadora al momento de querer proyectar nuestro imaginario social hacia los demás. Esto debemos ponerlo a discusión en los ámbitos académicos ya que las instituciones a menudo ofrecen *una posibilidad* en lugar ofrecer *diversas posibilidades*, y es por ello indispensable la transgresión, la radicalidad y, junto con ello, la dimensión de colectividad, desde donde puede emerger la diversidad de pensamientos musicales y la capacidad de transformación.

Entra en juego aquí también lo indispensable de la apertura, de abrir el oído a la escucha del silencio y a la escucha del otro, ambos pensados como fuentes de posibilidades: ceder a la liminalidad y al conflicto como potenciales para producir algo vital y complejo, abrazar una poética que asuma la plasticidad, la flexibilidad, la posibilidad de constante cambio, la capacidad de la música —y de uno mismo— de ser vulnerable, de estar en constante búsqueda, en constante movimiento, asumirla como oficio peligroso, como espacio de transformaciones y apropiaciones.

Retomando la idea de la sociedad auto-alterándose continuamente, quisiera abordar aquello que Eco llamó ‘obras en movimiento’, que ya desde entonces intentaban instaurar otro tipo de relaciones de convivencia no sólo desde su producción, sino también desde su recepción. La obra en movimiento, según Eco,

establece un nuevo tipo de relaciones entre artista y público, una nueva mecánica de la percepción estética, una diferente posición del producto artístico en la sociedad; abre una página de sociología y de pedagogía, además de una página de historia del arte. Plantea nuevos problemas prácticos creando situaciones comunicativas, establece una nueva relación entre *contemplación* y *uso* de la obra de arte (Eco, 1992:100).

A más de cincuenta años de que estas relaciones fueran “nuevas”, es importante pensar en la recepción y las posturas que hay hacia esta noción en nuestro entorno inmediato. Lo que más me interesa aquí es la distinción entre la contemplación y el uso del arte para establecer una posible analogía con la ciudad (planificada y construida) y la urbe (practicada), para poner de manifiesto la fuente de posibilidades de aquello que se determina a través de la práctica, de la multiplicidad o de la imprevisibilidad que potencialmente ocurren en la música.

Estar ante una obra en movimiento implica poder visitarla una y otra vez con diferentes perspectivas, tal como hace uno al volver a un sitio con la “certeza” de estar en un territorio conocido, pero con la incertidumbre de toparse con que aquello está cambiando, en constante movimiento. Al respecto, Certeau hace distinciones entre la “ciudad-panorama” —que desconoce las prácticas y la experiencia

de los practicantes— y el “abajo”, donde esos practicantes manejan un espacio que no se ve, ilegible, y cuyas redes componen una historia múltiple:

Los caminos que se responden en este entrelazamiento, poesía inconsciente de las que cada cuerpo es un elemento firmado por muchos otros, escapan a la legibilidad (...) Las redes de estas escrituras que avanzan y se cruzan componen una historia múltiple, sin autor ni espectador, formada por fragmentos de trayectorias y alteraciones de espacios: en relación con las representaciones, esta historia sigue siendo diferente, cada día, sin fin (Certeau, 1996:105).

Se crea así un espacio que remite a “maneras de hacer” específicas que escapan a la ciudad planificada. Al mismo tiempo, el hecho urbano mismo se puede transformar en concepto de ciudad, desde donde “planificar la ciudad es a la vez *pensar la pluralidad* misma de lo real y *dar efectividad* a este pensamiento de lo plural; es conocer y poder articular” (Certeau, 1996:106). Ese espacio²³ sería condición de posibilidad, “lugar de transformaciones y de apropiaciones, objeto de intervenciones, pero sujeto sin cesar enriquecido con nuevos atributos” (Certeau, 1996:107), propenso a la transformación en las prácticas microbianas que, como prácticas del espacio, “tejen en efecto las condiciones determinantes de la vida social” (Certeau, 1996:108). Se crea entonces un espacio susceptible a la apertura y a la práctica, espacio en movimiento, donde podemos encontrar puntos de convergencia con las prácticas musicales para pensarlas de esa manera, estableciendo relaciones o puntos de encuentro que admitan la pluralidad, las transformaciones y apropiaciones de sus practicantes.

Todo está en constante movimiento:²⁴ el universo, el mundo, la ciudad, sus estructuras, nosotros, nuestras obras; y si admitimos la posibilidad de que una pieza musical pueda pensarse como un microcosmos, bien podemos establecer una analogía con los espacios en los que nos movemos, en los que transitamos, que pueden estar planificados, pero permanecen porosos, permeables a otras imaginaciones, valores o ideas que se incorporan a esa experiencia, se funden y crean una manifestación artística.

Según Michel de Certeau, el espacio es condición de posibilidad, lugar de transformaciones y apropiaciones a merced de los movimientos contradictorios fuera del poder. La sociedad se

²³ Lo que denomina ciudad-concepto.

²⁴ O bien, “todo fluye, todo cambia, nada permanece”, frase atribuida a Heráclito de Éfeso, quien, a su vez, planteaba que los opuestos no se contradicen, sino que forman una unidad armónica, pero no estática.

construye sobre su propio espacio, se trazan trayectorias que modelan el anhelo de sistemas propios, es espacio que se fabrica, que remite a la realidad de la cual se ha diferenciado con vistas a cambiarla, por lo que actúa sobre su medio para transformarlo, se da una práctica estructurante que conlleva la ambición de crearse a sí misma (cfr. Certeau, 1996:105-107, 147-149). Permitiéndome transitar en las palabras de Certeau, veo la posibilidad de pensarlo en términos musicales en la capacidad y potencial que tienen tanto la música como el acto de hacer música de significar un espacio de conformación de sociedades alternativas en cuyo seno se manifiesten el mismo tipo de prácticas estructurantes.

Se vuelve necesaria entonces la conformación de un arte adaptable y actualizable que induzca a crear relaciones entre personas activas y creativas, resaltando la capacidad de escucha, que se abra al diálogo y al acto performativo, que busque la espontaneidad, lo lúdico y la creatividad compartida para entender aquello que llamamos obra como una experiencia, como un espacio vivencial y en constante movimiento, que se construya alternativamente en un acto de confianza entre los involucrados, pero que al mismo tiempo permita constituirse como un espacio propenso a la integración del conflicto y la diversidad de miradas.

La poética liminal puede funcionar como una energía para alimentar los impulsos creativos, para sacudir el estatus y sacarnos de zonas de confort. Es inquietud y consciencia de una realidad compleja y paradójica en la que lo efímero puede tener que ver con la inminencia de la muerte y, con ello, con la apreciación del instante, una realidad atravesada continuamente por liminalidades, por situaciones de suspensión, por efervescencias que constituyen un potencial de posibilidades creativas.

2.1 Potenciales y posibilidades de la indeterminación musical

La vía que he decidido para llevar a cabo una propuesta artística desde la poética liminal es trabajar en torno a la noción de indeterminación. Sin embargo, debo precisar que en realidad el proceso fue al revés: al investigar acerca de la indeterminación musical, se fueron entretejiendo los planteamientos teóricos y la poética que encontraron su cauce en este trabajo. Pienso en la indeterminación en relación con la vida misma, con nuestra historia, sociedad, filosofía, ciencia, etc., atravesándolas constantemente. La pienso en el intersticio entre el caos y el orden, como parte de una visión integral y un pensamiento multidimensional. Me parece que puede ser, al mismo tiempo,

conciliación e inquietud creativa. La veo como potencial de transitar los espacios de lo no determinado, asumiendo el alto grado de no-estructura que existe en la vida cotidiana.

Este pequeño apartado me sirve no sólo para enlazar mi planteamiento de la poética emanada de mis procesos de transformación con la revisión de ideas y conceptos de otros compositores que fueron importantes en este proceso, sino que también para percibir mi propia postura acerca de la indeterminación para ser confrontada con esas mismas ideas y, en el capítulo posterior, con lo que en las propias composiciones se manifiesta de ellas. Así también, al haber decidido empalmar la poética liminal con el uso de la indeterminación musical, creo necesario confrontar las visiones de su uso como una estrategia artística para dar cuenta de un pensamiento de mayor dimensión. En palabras del compositor Manfred Werder, “la indeterminación se ha convertido en una estrategia artística, y la práctica resultante de producción de situaciones musicales (encuentros referidos más bien al sonido) refleja estos esfuerzos de la potencialidad de la partitura, aunque en una manera más bien caótica e impredecible” (Werder, 2010). Parto de esta cita para problematizar las posturas en torno a lo que “constituye” la indeterminación musical pensada desde diversos puntos de vista.

Primero quisiera confrontar la visión que nos habla de “parámetros” dentro de “productos deliberadamente no terminados” (Smith Brindle, 1996:88-90). Al respecto, creo que la idea de la obra como *producto* no terminado se relaciona con la visión de la partitura como paradigma de lo estructural, con el pensamiento de que la partitura *es* la música, por lo que abrir espacios de indeterminación en una pieza, bajo este parámetro, implica negar su constitución; pero no necesariamente como un potencial para su continua reconstrucción, sino como incapacidad de ser. Creo que esto se debe precisamente a pensar la música como un producto y no como una vivencia. La partitura se termina; la música que suscita, no.

Por otro lado, se habla de la indeterminación como “la utilización intencionada del azar en la composición y/o la interpretación” (Morgan, 1994:379), postura que, al enfocarse únicamente en el azar, creo que pierde de vista el potencial creativo de la toma de decisiones dentro de un campo propenso a definirse y a alterarse continuamente.

Al respecto, Christian Wolff, en una entrevista en 1964, confiesa que, al menos en sus inicios, el uso que hacía de la indeterminación en su música obedecía a medios prácticos que, sin embargo, dejan entrever otros ideales:

Los motivos individuales indudablemente varían. Puede no haber ninguno. Al inicio, los míos fueron prácticos. Era más rápido escribir de esa manera, dejando libres varios aspectos del sonido, especialmente después de la notación laboriosa en los detalles que tanto había preocupado a uno antes. Entonces, la mayor libertad hacía la interpretación más conveniente, si no más llena de vida para los intérpretes. Podían hacer más que actuar como más o menos máquinas adecuadas de reproducción (Wolff, 2017:27).

Unos años más tarde, Wolff señala que la indeterminación era un medio de producir sonidos que no podrían producirse de otra manera, lo cual seguía siendo pensar en términos prácticos (Wolff, 2017:41). Para 1987, Wolff comenta, acerca de diferentes posturas sobre la indeterminación, que van más allá de su uso como “medios musicales”:

Para Cage, la indeterminación es un medio para despersonalizar la producción musical, para eliminar la subjetividad y el sí mismo, y el silencio es un medio de hacer un espacio en el que los sonidos puedan ser ellos mismos, libres de intenciones subjetivas. Para Nono, estos mismos medios son asociados con intensa expresión subjetiva, aun así, son también medios de, por así decirlo, purificar la subjetividad (Wolff, 2017:91).

Wolff alude frecuentemente a lo indeterminado desde diversos posicionamientos, viéndolo como la impredecibilidad, la experimentación, como medio de descubrimiento y sorpresa, como posibilidad de tomar decisiones o como “procesos contingentes” (Wolff, 2017:275), dejándonos la certera premisa de que la indeterminación “siempre existirá en alguna forma, es nuestro destino, porque somos mortales” (Wolff, 2017:117).

Los fenómenos y situaciones que suscitan la indeterminación musical pueden ser, a su vez, espacios idóneos para reflejar una visión del cosmos en la práctica artística. En mi relación con la indeterminación musical vislumbro el potencial de generar posibilidades para alterar sistemas, para fracturar “la ley”, es decir, dislocar hábitos y costumbres de prácticas que puedan estar sedimentadas. Se puede así abrir un campo de oportunidades para desarrollar la imaginación, la sensibilidad, la inventiva y el pensamiento creativo.

Permearme de esa indeterminación implica buscar formas creativas de experimentación para proponer una práctica que no sea hermética, basada en las interacciones, en relaciones de cooperación, en el pluralismo creativo, que se reinvente continuamente. Un camino es pensar una música social que busque “favorece[r] la intuición y la interacción, más que la estructura o la

jerarquía” (cfr. Bailey en Rowe y Meza, 2017:5), para abrir la dimensión a áreas de especulación en las que sea posible manifestar otras historias, otras ideas y pensamientos. Encuentro en la indeterminación esa búsqueda de potenciales y ese campo de posibilidades.

En estos términos, ser interpelado por la indeterminación no puede ser ya meramente una estrategia artística o una técnica compositiva, sino que se vuelve un ímpetu creativo, una conjunción de imaginarios y voluntades en relación a una interpretación o una idealización del mundo.

Pienso entonces en el surgimiento de músicas transitadas por la indeterminación como fuente de posibilidades, que proyectan la complejidad de su objeto y de los distintos sujetos que interactúan con ellas; obras que contengan una “continua posibilidad de aperturas, reserva indefinida de significados” (Eco, 1992:81). En dicha posibilidad de aperturas, la indeterminación no sería pensada sólo como la capacidad de revelar lo que aún no está ahí, sino como el continente de las posibilidades que de ella emanan.

2.2 Influencias determinantes

Se podría decir que fue justo el azar el que juntó a los compositores Morton Feldman y John Cage en los pasillos del Carnegie Hall en el invierno del 1950, ambos disgustados por la reacción antagónica del público hacia la *Sinfonía Op. 21* de Webern. ¿No fue eso hermoso? preguntó Cage. En este punto de inflexión, el curso de la música hasta nuestros días cambiaría definitivamente, puesto que a partir de ese año la amistad entre Feldman, Cage, Earle Brown, Christian Wolff y David Tudor, así como sus trabajos, generaron ideas que vendrían a cambiar las maneras en que se piensan, se escuchan y se perciben las músicas, integrando “aspectos” musicales de indeterminación en sus obras. El objetivo del grupo de músicos que habría de conocerse como la “Escuela de Nueva York”²⁵ era, en sus términos, liberar a la música: “Así es posible hacer una composición musical cuya continuidad sea libre del gusto y memoria (psicología) individual, así como de la literatura y las ‘tradiciones’ del arte” (Cage, 2011:59). A su vez, Feldman pensaba no en términos de “componer”, sino de proyectar sonidos en el tiempo, que estuvieran libres de una retórica compositiva (cfr. Feldman, 2011:6).

Los movimientos, corrientes y estéticas que en su momento fueron llamadas “música experimental”, “música aleatoria”, “indeterminista” o “movimiento Fluxus” se dieron bajo procesos derivados de

²⁵ Al menos la literatura y las artes visuales tuvieron sus propias “Escuelas de Nueva York”, que convivieron y se influenciaron unas con otras. Aquí me refiero estrictamente al terreno musical.

reflexiones artísticas, filosóficas, sociales y estéticas, de maneras de concebir el mundo y la escucha desde ciertas percepciones, mismas que hoy por hoy, junto a aquellas preguntas y críticas que se plantearon en el siglo XX, encuentran nuevas resonancias según los propósitos o intereses de cada creador. De ahí que sea importante problematizar dichas reflexiones para confrontar nuestro pasado con nuestro presente. Una de las funciones de este apartado es, precisamente, poner a dialogar algunas perspectivas de otros músicos con las propias, con las piezas emanadas de esta investigación y con la teoría aportada por el marco teórico para examinar lo que emerge de esos cruces.

Quiero abrir aquí un paréntesis, pues en otras ocasiones me he referido a una ‘actitud experimental’ o a ‘lo experimental’ sin explicar lo que entiendo por ello. Para Cage, componer música experimental implicaba “encontrar los medios y maneras para removerse a sí mismos de las actividades de los sonidos que creaban” (Cage, 2013:10), y comprendía lo experimental como “un acto cuyo resultado es desconocido” (Cage, 2013:13). Es decir, Cage insistía en que el significado esencial de lo experimental era la impredecibilidad. Para Wolff, lo experimental, si bien es una noción variable, implica explorar lo desconocido, lo admite y lo respeta sin temerlo, pues piensa que un experimento involucra un riesgo genuino que establece su seriedad en admitir el espacio desconocido en el que opera (cfr. Wolff, 2017:111). Si bien de estas nociones se pueden extraer características que me parecen indispensables para lo que llamaría “una actitud experimental”, tales como la importancia de generar reflexiones y preguntas, podemos extraer del campo de la pedagogía las características que André Giordán (en García *et al.*, 1990) propone para analizar la actitud experimental, la cual descompone en siete parámetros: curiosidad, creatividad, confianza en sí mismo, pensamiento crítico e independencia de espíritu, actividad investigadora, apertura a los otros, toma de conciencia y utilización del medio social y natural (García *et al.*, 1990:41). Si bien dichas características se dan bajo una propuesta para el aprendizaje de las ciencias, podemos trasladar dichos términos a nuestro terreno para definir lo que entiendo por actitud experimental.

A continuación abordaré algunas de las influencias que han sido determinantes para la construcción del ciclo de piezas *Microcosmos*, que a su vez pongo en diálogo con los referentes teóricos expuestos en el capítulo anterior.

Un primer punto que me interesa abordar tiene que ver con el silencio. Cage dejó abierta una puerta para pensarlo como potencial de posibilidades, como depósito de fuerzas internas que estimulan los sonidos. En ello se me abre la posibilidad de comprender el silencio como espacio liminal, o lleno de liminalidades; espacio tan potencial como el espacio urbano del que emergerían los sonidos del umbral, los sonidos que han sido excluidos del canon.

Al respecto de cómo se relacionaba Cage con la noción de silencio, Pritchett menciona que “donde antes sólo había percibido el silencio como impasibilidad, como algo plano o sin objetivo, ahora lo veía como una completa negación de la voluntad del compositor, de sus gustos y deseos” (Pritchett *et al.*, 2016). Por mi parte, pienso que se puede apuntar a pensar en el silencio como espacio sensible a la construcción, espacio practicable —desde el que pueden emanar situaciones tan importantes como imprevistas— que no se somete a la voluntad de quien lo estructura, sino de quien lo practica. En términos de Michel de Certeau,

sobre la página en blanco, una práctica itinerante, progresiva y regulada –un andar– compone el artefacto de otro “mundo”, ya no recibido sino fabricado²⁶. El modelo de una razón productora se escribe sobre el no-lugar del papel. Bajo formas múltiples, este texto construido sobre un espacio propio es la utopía fundamental y generalizada del Occidente moderno (Certeau, 1996:148).

Por otro lado, en torno a las reflexiones acerca del sonido, Feldman pensaba que éste tiene una predilección para sugerir sus propias proporciones, por lo que era importante “dejarlo ser” (cfr. Feldman, 2000:12). Puedo considerar esta idea en relación con el flujo urbano, con aquello que no se puede fijar en estructuras estables; sin embargo, son las personas las que hacen de ese flujo del espacio urbano lo inacabable, su flexibilidad y movilidad es dada por quienes lo practican, mientras que con Feldman se pretende una “voluntad propia” de los sonidos, lo que crea una paradoja con su postura de creador. Feldman no deseaba que la música estuviera permeada por la experiencia del intérprete y no pensaba en *su* música como un medio para guiar una improvisación, sino como una aventura sonora totalmente abstracta (cfr. Feldman, 2000:6). En este punto veo una confrontación clave y directa con mi imaginario, en el cual la memoria de los intérpretes, sus vivencias, las relaciones entre los mismos y los sonidos que producen son de vital importancia. En este sentido, mi práctica propone entender la música como fenómeno social, relacional y simbólico, como ese espacio que implica el contrato de ayuda mutua que se idealiza en una sociedad urbana.

Cage veía los sistemas como métodos de control, por lo que era importante escapar de ellos. Del mismo modo, era importante no rehusarse al riesgo de explorar más allá de las convenciones y valores aceptados. Otro interés en su práctica era que la acción fuera provocativa, ya que frecuentemente una situación removida de la expectativa convencional “abre el oído” (Cage,

²⁶ Certeau habla de cómo se construye un texto en el lugar que supone la página en blanco. En esa construcción los materiales lingüísticos son tratados, es decir, “fabricados”. No es que se den previamente (como lo estructurado), sino que son lo practicado.

2011:52-53). Por su parte, Feldman también criticaba fuertemente la constitución de sistemas, y reprochaba la relación de antagonismo entre los sistemas predeterminados y las acciones indeterminadas. Denunciaba que, para sus detractores, la música indeterminada era un “antiarte”, pues: “Nos acusan de haber cedido el ‘control’ ante lo aleatorio, lo indiscriminado (...). Y para nosotros, sus ‘decisiones’ nos parecen nada más que la elección de un sistema que siente, piensa y escucha por ellos” (Feldman, 2000:42). Estas críticas a los sistemas me parecen imprescindibles dentro del marco que propongo, pues lo mismo podemos ver en un sistema social. Si éste no es criticado, si no se pone en tela de juicio, entonces navegamos a la deriva dentro de marcos en los cuales parecería que tenemos elecciones, pero la mayoría de ellas ya están previamente determinadas y delimitadas. De ahí la importancia de la marginalidad, del poder incidir como seres liminales que, en palabras de Delgado, “se rebelan o cuestionan axiomas culturales básicos” (Delgado, 1999:107).

Si bien concuerdo con pensar que hay sistemas que establecen métodos de control que en ocasiones necesitamos trasgredir, dislocar o colapsar, yendo al terreno de lo musical hay que tomar en cuenta que, a diferentes niveles, se establecen mediaciones y jerarquías todo el tiempo. Esto me conduce a hablar de la partitura como un segundo aspecto que, al igual que el silencio, es de vital importancia para las influencias de las que hablamos en esta parte de la tesis. El hecho de contar con una partitura es un primer factor que constituye, antes del acto, ciertos tipos de relaciones y procesos, además de sugerir búsquedas o convenciones. Es importante entonces observar a qué responden todos éstos en cada caso. Para Lawrence Halprin,²⁷ una partitura, dependiendo de sus condiciones y propósitos, es capaz de

energizar y describir o controlar procesos. Es vital determinar de antemano cuál de estas actitudes expresará una partitura. De otro modo, los participantes estarán confundidos acerca de la expectativa. En la mayor parte de la escritura de partituras²⁸ (como en la mayor parte de las relaciones humanas), es la confusión entre estas dos posturas lo que causa el foco de tensión y dificultad” (Halprin en Lely & Saunders, 2012:200-206).

Y retomando los términos en los que Wolff piensa la partitura:

²⁷ Arquitecto, diseñador y educador estadounidense, autor, entre otros libros, de *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment*. En *Word Events. Perspectives on Verbal Notations* (Lely & Saunders, 2012) se puede encontrar un texto de su autoría: *A Summary Of The Characteristics Of Scores*.

²⁸ *Scoring*, en el original

Una composición (una partitura) es sólo material para la interpretación: debe hacer posible la libertad y dignidad de los intérpretes; debe permitir en cualquier momento sorpresa, para todos los involucrados, intérpretes, compositor, oyentes; debe permitir tanto concentración, precisión en el detalle, como liberación, o colapso, virtuosismo, etcétera” (Wolff, 2017:47).

Encuentro que dicha sorpresa puede ser posibilitada por medio de la indeterminación y la creación colectiva²⁹ dentro de marcos que propicien situaciones en las que se incita a “tomar el control”. Eso nos sitúa en un lugar ambiguo de intérprete-compositor / compositor-oyente / oyente-intérprete³⁰ del cual podría emerger esa “escucha de los otros” a la que Nono exhorta.³¹

Así, la dimensión de lo necesario del “bagaje” de los intérpretes se pone nuevamente en primer plano:

–sorpresa, discontinuidad e inmediatez– emergen a su vez de algo más que de sí mismas, de un trasfondo que hace posible que sean sentidas como sorprendentes y discontinuas. Ese trasfondo sólo puede ser constituido por nosotros, por las historias que nos hacen, por nuestras luchas con esas historias... (Wolff, 2017:89).

De ello puede retomarse la perspectiva de la música en su naturaleza de convivio como “evento, suceso, experiencia compartida y perturbadora. En ese tejido de segregaciones estéticas y vitales emerge lo liminal, ese estado de suspensión donde cada gesto cuenta potenciando micro-transformaciones reales o poéticas” (Diéguez, 2007:82).³²

Una de las críticas que hemos hecho a la perspectiva parcial de Delgado es la de no poner en la balanza la necesidad de estabilidad ante la constante transformación. Desde una perspectiva social, Wolff piensa el cambio y la transformación como un síntoma de las crisis en el mundo, sin dejar de ver el otro lado:

²⁹ Considerando los intereses que aquí me atañen. No niego que cualquier tipo de música podría provocar, en sus términos, lo que Wolff señala.

³⁰ En *Para los Pájaros*, Daniel Charles y John Cage establecen dichas relaciones al notar las realizaciones de piezas que difieren por completo según los intérpretes (p.153).

³¹ Ver cita en p. 33

³² Diéguez habla desde el teatro, en una dimensión que no es estrictamente estética, sino en su naturaleza arriba citada. Creo que al hablar de música se puede hacer en los mismos términos.

[P]or supuesto, también tenemos profundas necesidades de estabilidad y continuidad gentil. El cambio es trabajo, y puede tanto causar miedo como ser estímulo (...) la estabilidad no está dada, no es una elección como tal. También tiene que ser constantemente recreada a través del proceso de cambio (Wolff, 2017:111).

Al hablar de su música, Wolff piensa en “niveles de contingencia” que de una manera u otra median entre las relaciones entre los intérpretes. Su interés se centra en “los efectos mutuos que los intérpretes tienen entre sí durante la performance” (Wolff, 2017:279). Considera importantes esos procesos contingentes y la noción de experimento, pues cree que “representan una imagen y una actitud que permite la posibilidad de cambio (para mejorar)” (Wolff, 2017:277). El compositor nos habla de una conexión entre la noción de lo experimental y su preocupación acerca de la libertad: “si creemos que nuestra música es parte de nuestra existencia social más amplia, entonces tal conexión, no obstante vacilante, puede estar ahí” (Wolff, 2017:116). Del mismo modo, suele enfatizar la carga política y las implicaciones sociales propias de su música: “La empresa musical es inevitablemente social o política de un modo u otro” (Wolff, 2017:107).

La coordinación, interacción e interdependencia en una pieza, así como los modos en que se presenta y se trabaja con los músicos y la audiencia, llevaron a Wolff a pensar en los intérpretes en relación de igualdad como una metáfora de la democracia social (Wolff, 2017:277).

Otro de los compositores que impactó a varios niveles mi pensamiento y mi actitud hacia la música en el transcurso de esta investigación, y quien estuvo también preocupado por cuestiones sociales y políticas, es Cornelius Cardew, una figura enigmática y conflictiva con tendencia a la trasgresión y la resistencia. Con el paso del tiempo Cardew fue tomando posturas cada vez más radicales, no sólo en torno a su propia producción, sino a la práctica musical en general, criticando aquello que no se alineaba a sus ideales políticos y al cambio social. En su libro *Stockhausen Serves Imperialism*, por ejemplo, critica la producción musical como instrumento del poder y tanto Stockhausen como Cage y él mismo se vuelven blanco de reproches al considerar que su música sirve a la clase burguesa. La postura de Cardew parece paradójica si se piensa que la influencia de Cage abrió un campo de posibilidades para su propia búsqueda artística. Eso es algo que tiene en cuenta, y lo que critica es al Cage aceptado por la clase burguesa que, en su opinión, no sabía o no quería renovarse y mostraba incongruencia entre su ideología y su práctica. Por dar un ejemplo, Cardew comenta:

Muchos jóvenes compositores y artistas han sido profundamente afectados por el trabajo de Cage en una u otra etapa (y yo me incluyo en esa categoría), y se ha convertido en una figura paterna para un gran número de movimientos

superficialmente rebeldes en las artes. En los años treinta y cuarenta, su trabajo era contundente y realista, pero ¿qué está escribiendo ahora? (Cardew, 2004:35-36).³³

En las críticas de Cardew hacia Cage hay que tomar en cuenta que el llamado de Cardew nace de su oposición a las figuras de autoridad, como un ataque a la noción del “genio”, y un llamado a “liberarse del dominio” de una escuela de composición para girar la atención hacia los problemas de la clase trabajadora (cfr. Cardew, 2004:33). Sin embargo, creo que hacer generalizaciones de manera tan parcial es ignorar, por ejemplo, lo prolífico de la actividad creativa de Cage, en torno a la que se siguen generando múltiples reflexiones y discursos, y que han dado lugar a prácticas y propuestas artísticas relevantes para una escucha subversiva. Por otro lado, pienso que las duras críticas que hace Cardew hacia lo que no se ajusta a sus ideales se acerca peligrosamente al tipo de imposición de pensamiento —quizá desde otra perspectiva— contra el que lucha.

La intención de poner en relieve el conflicto entre pensamientos que normalmente son encasillados dentro del mismo corpus teórico³⁴ viene generada por varios intereses. Primero, pensar en el cuidado y responsabilidad que tenemos como creadores al enarbolar un pensamiento que, de ser leído superficialmente, puede devenir en prácticas poco reflexivas, maleando el contexto de lo que lo originó. Segundo, me invita a pensar en qué es lo que “hace” una obra, más allá de los medios que se utilicen en su creación: si pretende estimular la imaginación, si viene de un contexto con repercusiones políticas, si desafía las capacidades técnicas de un intérprete, si suscita reflexiones o dibuja paisajes, etc. Es decir, se les encasilla por elementos que lo constituyen y no por el imaginario del que emergen. Finalmente, me interesa leer todas estas reflexiones desde la noción de liminalidad, al pensar en prácticas que dislocaron los modos de hacer en su tiempo para después normalizarse (creo que es por ello que encuentran su eventual aceptación en los círculos que Cardew critica), pero también pensar en las liminalidades individuales que se experimentan al entrar en contacto con estas prácticas. Ahí subyace la importancia de seguir en nuestros días en una búsqueda que podría pensarse agotada, pero que puede seguir estimulando imaginaciones y escuchas diversas.

Cardew pensaba que el valor real de los sistemas indeterminados era alentar la influencia humana en la creación musical, saber que las actitudes, la personalidad, el bagaje y la interacción social eran lo que le daba personalidad a la música (cfr. Harris, 2013:47-48). Este tipo de pensamiento se

³³ En esta parte del libro, publicado en 1974, Cardew critica específicamente *Musicircus* (1967) y *Cheap Imitation* (1970).

³⁴ Ya sea el de la “música experimental” o el de la “música indeterminista”.

entrecruza con el hecho de que en esta investigación se hayan implicado con tanta importancia las nociones de liminalidad y *communitas*, esos tipos de relaciones que se dan desde los márgenes y crean o permiten observar la propia indeterminación de los sistemas sociales.

Cardew se involucró con otro tipo de estrategias compositivas ajenas a la tradicional y se centró en hacer una música que le permitiera desdibujar líneas entre los actos de composición, de interpretación y de actuación, derivadas de su trabajo tanto con *AMM*³⁵ (Harris, 2013:46) como con la *Scratch Orchestra*³⁶. Dichas experiencias fueron vitales para canalizar la imaginación creativa de Cardew y para que las ideas de la vida musical que venía gestando tomaran forma. Era un tipo de laboratorio de pruebas en el cual podía experimentar el rompimiento de protocolos entre audiencia e intérprete, así como explorar límites difusos o formas de combinar la improvisación y la composición. A su vez, generaban foros alternativos, sociales y creativos, y procuraban actuar en escenarios informales en los que alentaban al público a participar (Harris, 2013:78-81). La *Scratch Orchestra* representó un proceso tanto de encarnación como de cambio en cuanto a las ideas políticas latentes en Cardew, quien pensaba que el trabajo de los artistas es comentar y reflexionar acerca del mundo, pero a la vez creía que, por más nobles que sean nuestros intentos, no estamos menos oprimidos: “El artista no tiene voz, cuando mucho tiene una voz que puede ser arrebatada por las autoridades cuando y como quieran (...). Residiendo únicamente en ese mundo artístico uno puede solo contribuir al sistema del opresor y el oprimido (...)” (Harris, 2013:80).

Esporádicamente me he referido a planteamientos sobre la libertad o del control desde distintas miradas, por lo que me detendré un poco a sabiendas de que es una preocupación latente a lo largo de esta investigación;³⁷ y surge entonces la pregunta: ¿somos nosotros y nuestro arte instrumentos o esclavos de los sistemas de poder? Nos remitiremos a las propuestas de Castoriadis acerca de la realización de un proyecto de emancipación, puesto que, desde ese punto de vista, hemos construido nuestros imaginarios atribuyéndolos a autoridades extra-sociales que usualmente no ponemos en tela de juicio; y, si estamos sometidos a la dominación de una estrategia estructural, a un poder disciplinario invisible, la reflexión y concientización al respecto podrían ser los primeros pasos para

³⁵ Ensamble de improvisación formado originalmente por Keith Rowe, Lou Gare y Eddie Prévoist en 1965, a los que se unirían después Lawrence Sheaff y Cardew en 1966.

³⁶ Fundada en 1969 junto con Michael Parsons y Howard Skempton.

³⁷ No me refiero solamente a mis cuestionamientos personales, sino a haberme encontrado en mayor o menor grado a lo largo del proceso con propósitos o ideales comunes al respecto de la libertad (noción que no abordé deliberadamente) en varios movimientos artísticos o diversas posturas desde el siglo XX hasta nuestros días. El dadaísmo, fluxus (Maciunas, Geroge Brecht, Dick Higgings), Cage, Cardew, Braxton, Eddie Prévoist, Michael Nyman, Nono, Manfred Werder

la búsqueda de esa liberación. Pienso en algunas prácticas musicales de formaciones académicas tradicionales, desde las que hemos sido formados bajo parámetros y moldes y de acuerdo con la imposición de normas, de pensamientos y de conductas, que vendrían a constituir aquello que vemos como algo “natural”, que entendemos como “normal” y que, en términos de un imaginario social, se atribuyen a las autoridades que no cuestionamos. En este tipo de formación, aprendemos de posiciones y papeles que “debe” jugar cada músico, se manifiestan como figuras instituidas, incluso como instrumentos dentro de relaciones de poder. De ahí la importancia que tiene la búsqueda de una práctica musical que problematice otro hacer, que visualice maneras otras de ver el mundo y que cuestione dichos papeles; un hacer en eferescencia, contrapuesto a cualquier forma de autoridad, a sabiendas de que “ningún sonido es inocente”³⁸ y, con ello, de lo que pueden implicar las relaciones que se establecen desde cada práctica artística.

Por otro lado, las situaciones liminales son propicias para pensar en el orden y desórdenes sociales, en los poderes, leyes, estructuras e instituciones que rigen la sociedad, puesto que dichas situaciones liminales disuelven o reorganizan sistemas y experiencias de vida. Del mismo modo, permiten el mantenimiento o transformación de los componentes de las estructuras socio-simbólicas, con lo que ponen en cuestión los esquemas y con ello se dispone la posibilidad de una renovación. Es decir, pensando desde los modelos turnerianos de sociedad, en la estructura se procura y se concentra el poder, podemos verla como continente de las relaciones hegemónicas e incluso como expresión del sistema económico, mientras que en la *communitas* podemos hallar resistencias a dicho modelo, fracturas, espacios intersticiales en los que, en términos de Castoriadis, podamos llevar a cabo nuestros proyectos de emancipación, encontrar el potencial instituyente.

Retomemos ahora los ideales de Cardew, quien pensaba que el arte debía servir a la lucha de clases y era importante reflejar el caos opresivo del sistema capitalista, por lo que la música no podía ser meramente decorativa, sino que tenía que ser influyente. En términos de Attali³⁹ (en Harris, 2013:88-89), la música no puede ser solamente un objeto de estudio, sino que es una manera de percibir el mundo. Y si bien está atada a la ideología dominante, tiene también el potencial para la liberación de esa opresión.

³⁸ Referencia al libro de Eddie Prévoost *No sound is innocent*

³⁹ En *The Legacy of Cornelius Cardew*, Tony Harris expone brevemente ideas del libro *Noise: The Political Economy of Music* (1985), de Jacques Attali, economista y académico francés, como parte de algunas teorías en resonancia con los ideales de la *Scratch Orchestra* que, por ende, terminaron impactando en el pensamiento de Cardew.

En muchos de los cuestionamientos que Cardew se hizo en su tiempo percibo reflejos de mis inquietudes actuales respecto de mi propia realidad, que derivan en la poética liminal planteada. Dicha poética encuentra, en un entorno experimental, una vinculación desde la incertidumbre proporcionada por la sociedad urbana. Esto me permite mirar una realidad dinámica, permeable, una visión que se informa y se deja permear por las ideas y formas de hacer música de diversas influencias, por un legado de corpus tanto teóricos como prácticos que entran en resonancia con una búsqueda personal y que pusieron en marcha un tránsito hacia una aproximación a la música que, a mi parecer, sigue siendo marginada del imaginario social y de algunas de las instituciones que deberían visibilizarlas.

A partir de lo expuesto hasta el momento, he descubierto e identificado intereses, afectos, conflictos, oposiciones y divergencias que me interpelan, desde los que han surgido algunas convicciones que guían ahora mi práctica y mis procesos creativos.⁴⁰ A saber:

- La convicción de que el acto de crear música es una actividad social (Harris, 2013:148). Si bien puede (y a veces debe) haber procesos, realizaciones u otras cuestiones de índole personal, se apunta aquí a esa dimensión social que emerge como necesaria de esta búsqueda.
- La convicción de que la música y el acto de crear música es un derecho para todos y puede mejorar las vidas de todos (Harris, 2013:148). Esta cuestión es esencial para acceder al entendimiento de la importancia que tiene el quehacer musical en el mundo.
- La convicción de que la música y el acto de crear música pueden asumir papeles en la sociedad más allá de lo decorativo y estético (Harris, 2013:148). Mi postura al respecto es que ese “ir más allá” puede darse desde la misma experiencia estética, de lo que se suscita a partir de ella.
- La convicción de que la música y el acto de crearla debe ser honesto e integral a la propia visión del mundo, a una forma de vivir, a sí mismo (Harris, 2013:148). Hay en ello una dimensión ética, un compromiso y una responsabilidad de quienes nos dedicamos a hacer música.

En el camino de esta investigación ha habido otras múltiples influencias que han permeado los procesos creativos y la poética detrás de las piezas que se construyeron. Hasta el momento he

⁴⁰ Harris propone un *Manifiesto Cardewista*, que destaca las características que, a su parecer, son las que determinarían una aproximación a la práctica musical desde el legado de Cardew. A continuación tomo y comento las que me parecen más pertinentes y que han permeado en mayor medida mi práctica y mi pensamiento.

hablado de aquellos compositores que impactaron de manera directa las reflexiones de una práctica musical que estaba en proceso de construcción. Del mismo modo, a continuación abordaré muy específicamente algunos trabajos de otros compositores cuyos cruces fueron decisivos en las decisiones prácticas tomadas para la construcción de las piezas de este trabajo de investigación.

Como primera influencia mencionaré *Tombstones* (2006-2010, para voces y acompañamiento) de Michael Pisaro, un ciclo de piezas en el que se despliegan diversos recursos de notación. Algunas de las piezas están escritas solamente con texto; en otras se combinan textos y alturas definidas en pentagramas; algunas deben leerse en una dirección determinada, mientras que en otras la dirección de lectura depende de las decisiones de los intérpretes; otras se auxilian de listas de fragmentos de tiempo en los que se ejecuta alguna acción, por dar algunos ejemplos. En *The outside of everything*, del mismo ciclo, se presenta una estructura en tres secciones que se enlazan de manera lineal. Esto tiene un importante rol en mi concepción de la pieza *Microcosmos I – Communis*, (2018, para ocho intérpretes), en la que imaginé a grandes rasgos las secciones de la pieza, sus características y funcionamiento, mismas que no lograba comunicar de manera simple y clara, cuestión que me parece fundamental en la notación de dichas piezas de Pisaro.

Cabe decir que en esos momentos estudiaba piezas como las *Postal pieces* (1965-1971) de James Tenney, de las cuales me interesaba lo conciso de sus indicaciones y su dimensión evocativa, pues creo que una de las virtudes estos tipos de escritura es que uno puede imaginar la pieza antes de comenzar a interpretarla y, en ese sentido, uno de los motores del ciclo está en las posibilidades de detonar la imaginación de quienes las interpretan.

The outside of everything

There are three different speaking voices, one per statement.

Each speaker reads slowly, in a somewhat offhand way. The statement should be clearly audible.

With each statement there is music.

It starts from silence.

(1)

Speaker 1:

"They must have come to a secret understanding."

Instruments:

Starting on the word *understanding*. One tone (ca. 4 seconds) for each musician, entering one at a time. Each player attempts to play the same tone as the previous musician. There should be some overlap, although gaps are also likely.

(2)

Beginning from the tone just played, about half of the group plays a very slow, long (ca. 1 to 2 minutes) glissando downward (entering independently). The glissando may be continuous or broken into stages. Two musicians make a smaller, upwards glissando. The remainder of the group sustains the tone they were on (softly; intermittently, if necessary).

At some point, while this is happening:

Speaker 2:

"I'm on the run, to the outside of everything."

(3)

Instruments:

The glissando or sustained tone ends with a quiet but dense combination of noise and pitch (tapering into that sound, if possible). Play this intermittently, sometimes more loudly, sometimes softly.

At some point, low instruments may play a longer, low glissando (ca. 10 – 15 seconds), upwards or downwards.

Just before the end, one instrument (a piano?) plays, slightly disjointed and very faintly, in a high register, a few notes of a dimly remembered melody.

Some where in the midst of this:

Speaker 3:

"I saw your face in a crowded bar ... at least I thought it was you."

MAXIMUSIC

for Max Neuhaus

- (1) Soft roll on large cymbal; constant, resonant, very long.
- (2) Sudden loud, fast improvisation on all the other (percussion) instruments except the tam-tam(s)—especially (but not only) non-sustaining ones; constant texture; continue until nearly exhausted from the physical effort, but not as long as (1); end with tam-tam(s) (not used until now)—just one blow, as loud as possible.
- (3) Same as (1), but now inaudible until all the other sounds have faded; continue ad lib but not as long as (1) or (2), then let the cymbal fade out by itself.

James Tenney
6/16/65

51

2 Postal Pieces - Maximusic. James Tenney 1965

Otra influencia importante para mi trabajo es la serie de piezas tituladas *Codex*, de Richard Barrett, específicamente los *Codex XII* (2013, para cinco o más músicos improvisadores)⁴¹ o *Codex XVIII* (2016, para diez o más músicos improvisadores),⁴² En el caso de estas piezas, un mapa o “esquema formal”⁴³ es esencial para observar las secciones de la obra y las relaciones entre los intérpretes y los materiales. Con esto como referencia decidí hacer un mapa, así como un texto que explica la pieza, los cuales en conjunto conforman la partitura del primer *Microcosmos*.

⁴¹ <https://richardbarrettmusic.com/s104%20codex%20XII%20v1.2.pdf>

⁴² <https://richardbarrettmusic.com/s127%20codex%20XVIII%20v1.0.pdf>

⁴³ Barrett llama *formscheme* a esa parte gráfica de la partitura (ver *Codex XVIII*).

codex XII

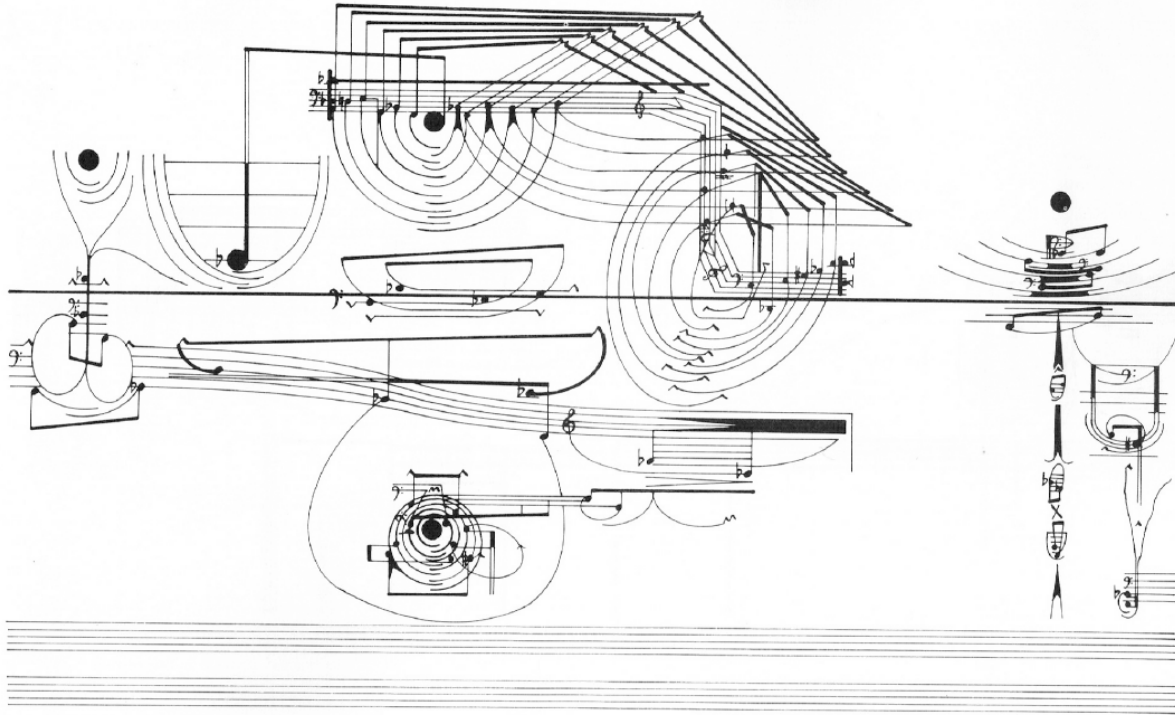
The image shows a musical score for Codex XII, consisting of five staves (1-5) and a series of annotations and analysis boxes. The score is divided into sections A, B, C, and D. Section A contains two 'SOLO' annotations. Section B contains an infinity symbol (∞). Section C contains two annotations: 'individual bursts of activity centring on the pitch material, separated by silences, gradually tending towards shorter individual bursts of activity, in the form of variegated "points" separated by silences' and 'short "loops" repeating a few sounds, not necessarily regular'. Section D contains two annotations: 'shorter individual bursts of activity, in the form of variegated "points" separated by silences, sometimes synchronised between two or more players (making eye contact)' and 'sudden changes of timbre'. The score itself features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Microcosmos II communitas - commuter (2018, para cualquier número de intérpretes) se construyó como parte de otro tipo de experimentación; durante el tercer semestre de la maestría asistí al curso “Partituras gráficas en el arte contemporáneo”,⁴⁴ impartido por la Dra. Marina Buj, en el que reflexioné y experimenté en torno a la práctica de las partituras gráficas. Esto me permitió dislocar hábitos compositivos propios a través de un acercamiento a una práctica con la que no había tenido contacto. Me interesaba la posibilidad de tener múltiples posibilidades de lectura, de no definir los signos a interpretar e incluso de crear dinámicas para lograr consensos entre los mismos intérpretes:

A través del alejamiento de la escritura musical convencional, en las partituras gráficas se pretende que la obra musical deje de ser un objeto totalmente acabado, cerrado, unívoco y definido para convertirse en un proceso abierto, en el que el margen de acción del intérprete es mucho más amplio de lo que ha sido hasta entonces. Así, el intérprete se convierte también en creador de la obra, reduciéndose la distancia y la jerarquía existentes en otro tipo de músicas entre compositor e intérprete (Buj, 2013:6).

En los momentos en los que comencé la pieza mencionada, una de mis fuertes influencias era *Treatise* (1963-1967), de Cornelius Cardew, que ya tiempo antes había despertado mi curiosidad por las relaciones entre lo visual y lo musical a nivel creativo. *Treatise* me genera aquello que busco en las piezas: una suerte de incertidumbre que potencia mi imaginación. Algunas de las características que me llaman la atención de la pieza son la magnitud del trabajo (193 páginas de líneas, figuras y símbolos) y la audacia de no utilizar hojas de instrucciones, sino dejar las opciones de interpretación tan abiertas que poco o nada puede darse por sentado acerca del resultado sonoro de la pieza excepto por quienes la realizan, puesto que plantea, sin necesidad de mencionarlo, una práctica de toma de decisiones colectivas. Desde mi perspectiva, *Treatise* nos sitúa en una posición propensa a dislocar hábitos, plantea incertidumbres y situaciones maleables, se vulnera a sí misma al estar propensa a la incidencia de cualquier tipo de prácticas. Por estas razones observo características liminales en *Treatise*.

⁴⁴ Del 17 al 25 de Agosto de 2017, en la Facultad de Música, por parte del Programa de Maestría y Doctorado en Música. Universidad Nacional Autónoma de México.



5 Página 183 de *Treatise* - Cardew

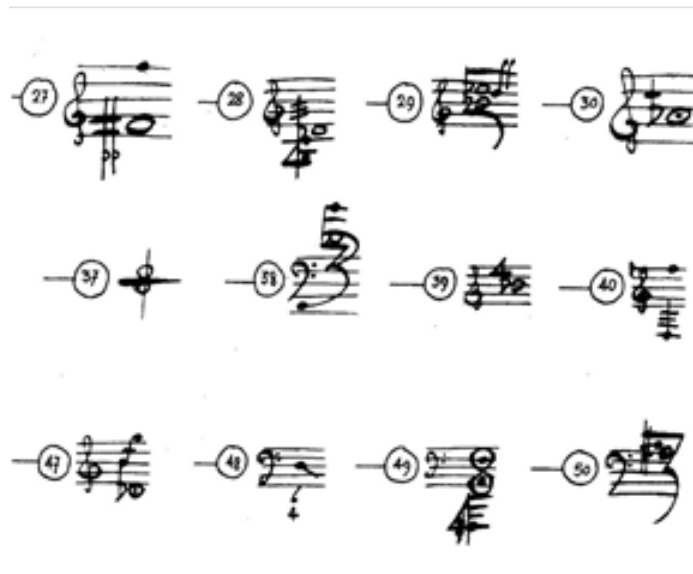
Al comenzar a elaborar la segunda pieza del *Microcosmos*, planeaba una estrategia similar consistente en no dar pautas a los intérpretes, pensando en crear un espacio de indeterminación que, a manera de una sociedad urbana, fuera construida desde la incidencia de quienes la practican. Aquí entraron en juego diversas situaciones que me hicieron valorar la importancia de las instrucciones como una manera de organizar algunas situaciones que, retomando la analogía de la sociedad urbana, sirven para establecer pactos que ayudan a transitar el espacio público. Particularmente en esta pieza, la realización de las páginas de instrucciones fue un proceso complicado debido a las discordancias entre mis deseos de exploración y mis hábitos y cautelas. En esos espacios de ambigüedad pude generar un instructivo que, si bien provee algunos detalles específicos para la realización de la pieza, deja abierto un panorama de posibilidades para la toma de decisiones en su realización, espacios susceptibles a transformarse desde la práctica.

Para el compositor Michael Pisaro, *Treatise* funciona como una especie de pantalla o filtro que propicia respuestas sonoras a lo que el dispositivo visual activa. Las imágenes creadas por Cardew sirven para retar o inspirar a los intérpretes a improvisar o a componer realizaciones de la pieza, por lo que *Treatise* actúa como un compañero silente en la creación de una música propia (Pisaro en

Saunders, 2009:45-47). Pienso entonces que la partitura gráfica puede ayudarnos a reflexionar acerca de los papeles de los músicos, a desdibujar algunas líneas, puede invitarnos a imaginar, ser un detonador de creatividad, situándonos ante una escucha en la que ya no sólo se espera escuchar “la voz del compositor”, sino que se compone de múltiples voces.

El enfoque *Microcosmos II* está en generar un espacio colaborativo, que se volvió reflejo de los espacios urbanos, dispuestos para ser transitados por otros y a los que podemos volver y redescubrir bajo diferentes circunstancias. Me interesa también el potencial de la partitura de tender redes de relaciones entre las personas que las practican, entre sus ideas e imaginarios, entre lo visual y lo sonoro, entre el pasado y el presente. En este campo de correspondencias quiero resaltar otras piezas a las que se hace referencia, tales como *Octet '61 for Jasper Jones* (1961, “no necesariamente para piano”) de Cornelius Cardew, así como dos piezas del compositor George Crumb, *The magic circle of infinity* y *Twin suns*, pertenecientes a los volúmenes I y II del ciclo *Makrokosmos* (1972 y 1973, para piano amplificado).

Octet '61 for Jasper Jones se compone de una serie de sesenta símbolos y un conjunto de instrucciones para su realización, que requiere que cada signo sea un evento musical, que sugiera algo concreto, como un sonido o una técnica específica. Cardew menciona que la pieza fue elaborada como un intento de estimular al intérprete, una faceta de la composición que pensaba que había sido “desastrosamente descuidada” (Nyman, 1999:115).

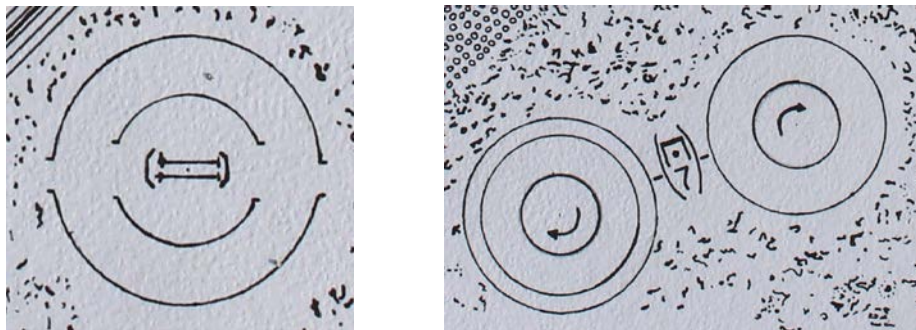


6 Ejemplos de notaciones usadas por Cardew en *Octet '61 for Jasper Jones* (1961)

4. Twin Suns (Doppelgänger aus der Ewigkeit)
SYMBOL
Gemini

9 Twin Suns - Makrokosmos II. George Crumb.

En las anotaciones que acompañan el primer volumen del *Makrokosmos*, Crumb enuncia que tanto el título como el formato de las piezas manifiestan su admiración por Béla Bartók y Claude Debussy, y encuentra parentescos con Chopin y Schumann. Del mismo modo, se refiere a cuestionamientos acerca del «mundo más amplio» de ideas y conceptos que influyen la evolución del lenguaje del compositor” (Crumb, 1972). Acerca de Bartók, se refiere particularmente a las piezas de su *Mikrokosmos* (1926–1939, para piano), cuyo carácter pedagógico parece trasladar hacia la expansión de posibilidades del piano.



10 Fragmentos de Microcosmos II - Commuter.

Transportar dichas relaciones y apropiarlas en mis piezas tiene la intención de que el poder de los símbolos radique en su sugestión. Lejos de entrar en el campo de la semiótica, me interesa compartir algunas ideas que me surgieron de la lectura de Castoriadis, para quien:

El simbolismo no puede ser ni neutro, ni totalmente adecuado, primero porque no puede tomar sus signos en cualquier lugar, ni un signo cualquiera. Esto es evidente para el individuo que se encuentra siempre ante él con un lenguaje ya constituido y que, si carga con un sentido «privado» tal palabra, tal expresión, no lo hace en una libertad ilimitada, sino que debe apropiarse de algo que «se encuentra ahí». Pero esto es igualmente cierto para la sociedad, aunque de una manera diferente. La sociedad constituye cada vez su orden simbólico, en un sentido totalmente otro del que el individuo puede hacer. Pero esta constitución no es «libre». Debe también tomar su materia en «lo que ya se encuentra ahí». Esto es ante todo la naturaleza –y, como la naturaleza no es un caos, como los objetos están ligados unos a los otros, esto implica consecuencias (Castoriadis, 2013:193-194).

Considerando esta perspectiva, las lecturas de dichos símbolos pueden ser completamente diferentes según el conocimiento de su procedencia, el nivel de significación o de vínculos que se tenga con ellos, entre otras cosas. Son símbolos indefinidos que se transforman y que, si bien llevan un contenido implícito, es un contenido indeterminado.

En *Microcosmos III – communitas* (2018, para un grupo de personas), confluyen varias de las inquietudes e influencias que se manifestaron a lo largo de esta investigación. Una primera dimensión derivó de cuestionamientos relativos a la escucha, al cómo nos posicionamos frente a lo indeterminado y frente a la creación colectiva, ante la posibilidad de despojarnos de gustos y deseos propios para permitir que la incidencia de otros se manifieste o irrumpa de manera deliberada y pueda incluso poner en cuestionamiento lo que la misma pieza propone.

Retomando la influencia de Cardew, hay una búsqueda similar a la suya al explorar ciertos “modelos de composición que se construyen en técnicas de notación flexibles e indeterminadas, un compromiso a permitir el más amplio acceso posible a la participación” (Harris, 2013:184). En esos términos, *The great learning* (1968-1970) ha sido de especial interés, pues me identifico con la capacidad de generar un encuentro en el que cualquier persona pueda reunirse para hacer música. *The great learning* se divide en siete partes (*Paragraphs*) que utilizan varios recursos de notación, como textos, notación convencional, notación gráfica o diagramas, y está basada en las enseñanzas de Confucio, en el libro del mismo nombre.⁴⁵

⁴⁵ *El libro del gran saber*, en español.

Me interesa hablar específicamente del *Paragraph 7*, ya que requiere de una cierta responsabilidad colectiva, de una escucha y atención entre los intérpretes, puesto que la sucesión de alturas en las líneas que se van interpretando depende de las alturas que se escuchen previamente. Estos modos de accionar la participación fueron claves para generar algunas de las instrucciones en la tercera pieza del *Microcosmos*, en las relaciones que dependen de tomar sonidos que se están escuchando o que se escucharon previamente en el acontecer de la pieza. Asimismo, el contacto con esta obra de Cardew generó reflexiones sobre las estructuras jerárquicas y las funciones de una música que involucra a personas haciendo cosas juntas, además de la posibilidad de crear cierta comunidad musical y de buscar articulaciones entre funciones sociales de la música y experiencias estéticas.

Otra importante influencia para elaborar el tercer *Microcosmos* proviene del trabajo del compositor James Saunders, con quien comparto algunos enfoques y preocupaciones, como la que tiene que ver con los comportamientos grupales. Saunders varía constantemente su exploración de la notación, a menudo alternando partituras de texto, tablas, instrucciones acompañadas con secciones temporales o notación convencional en pentagrama, entre otras. La propuesta de las piezas pertenecientes a la serie *things to do* (2012-)⁴⁶ es crear “modos de interacción entre individuos, permitir que surjan comportamientos grupales y revelar las características personales de cada intérprete de manera inmediata” (Saunders, 2018). De esta serie me interesa específicamente la pieza *you say what to do* (2014),⁴⁷ en la que Saunders requiere de un grupo de asistentes, voluntarios de la audiencia, que guían la actividad de los intérpretes. La partitura informa a los intérpretes, a quienes les explica de forma clara y sintética el funcionamiento de la pieza. Si bien los asistentes gobiernan las acciones de los intérpretes, no se involucran directamente con los materiales sonoros, que están previamente establecidos.

Tras el acercamiento a esta pieza y algunos diálogos que mantuve con el compositor,⁴⁸ comencé a cuestionarme acerca de las implicaciones de invitar a participar a la audiencia a colaborar en la realización de una pieza, acerca de los niveles de participación que tendrían, de los mecanismos necesarios para llevarla a cabo, de las dinámicas de su funcionamiento y de algunos comportamientos grupales que pueden emerger en la práctica, entre otras cosas.

⁴⁶ La serie de piezas es (hasta 2018) un proyecto aún en marcha, de instrumentación variable. <http://www.james-saunders.com/things-2/>

⁴⁷ <http://researchspace.bathspa.ac.uk/4623/1/you%20say%20what%20to%20do.pdf>

⁴⁸ Tuve la oportunidad de mantener correspondencia (vía e-mail) con James Saunders entre octubre de 2017 y marzo de 2018, en la cual compartimos varios intereses y enfoques que terminaron permeando mi práctica. Sus aportaciones fueron determinantes para concebir la tercera pieza del *Microcosmos*.

Cornelius Cardew (1931-1981), *The Great Learning*, Paragraph 7
- SCORE -

----->	sing 8	IF
	sing 5	THE ROOT
	sing 13 (f3)	BE IN CONFUSION
	sing 6	NOTHING
	sing 5 (f1)	WILL
	sing 8	BE
	sing 8	WELL
	sing 7	GOVERNED
	hum 7	
----->	sing 8	THE SOLID
	sing 8	CANNOT BE
	sing 9 (f2)	SWEPT AWAY
	sing 8	AS
	sing 17 (f1)	TRIVIAL
	sing 6	AND
	sing 8	NOR
	sing 8	CAN
	sing 17 (f1)	TRASH
	sing 8	BE ESTABLISHED AS
	sing 9 (f2)	SOLID
	sing 5 (f1)	IT JUST
	sing 4	DOES NOT
	sing 6 (f1)	HAPPEN
	hum 3 (f2)	
----->	speak 1	MISTAKE NOT CLIFF FOR MORASS AND TREACHEROUS BRAMBLE

NOTATION

-----> The leader gives a signal and all enter concertedly at the same moment. The second of these signals is optional; those wishing to observe it should gather to the leader and choose a new note and enter just as at the beginning (see below).

“Sing 9 (f2) SWEPT AWAY” means: sing the words “SWEPT AWAY” on a length-of-a-breath note (syllables freely disposed) nine times; the same note each time; of the nine notes two (any two) should be loud, the rest soft. After each note take in breath and sing again.

“Hum 7” means: hum a length-of-a-breath note seven times; the same note each time; all soft.

“Speak 1” means: speak the given words in steady tempo all together, in a low voice, once (follow the leader).

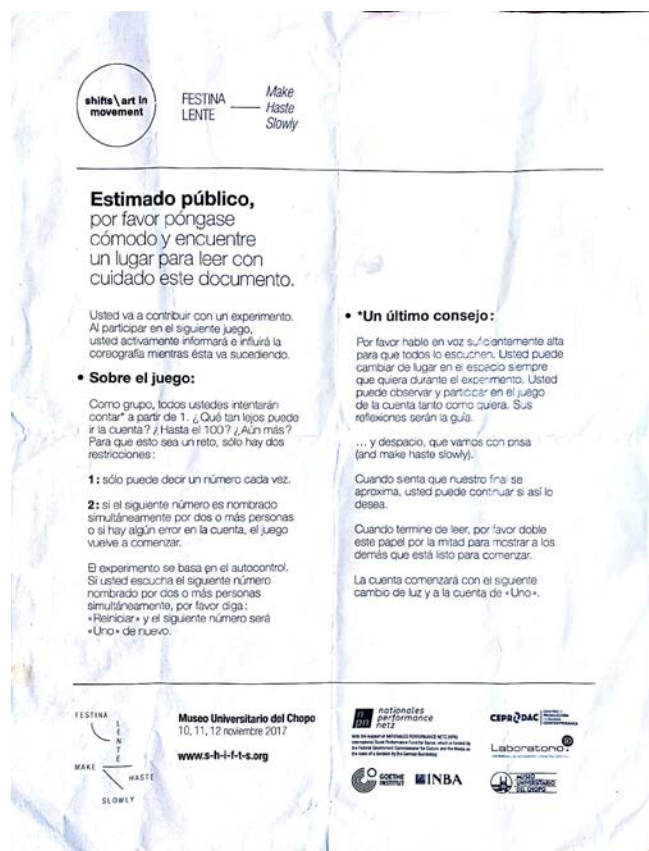
PROCEDURE

Each chorus member chooses his or her own note (silently) for the first line (“IF” eight times). All enter together on the leader’s signal. For each subsequent line choose a note that you can hear being sung by a colleague. It may be necessary to move to within earshot of certain notes. The note, once chosen, must be carefully retained. Time may be taken over the choice. If there is no note, or only the note you have just been singing, or only a note or notes that you are unable to sing, choose your note for the next line freely. Do not sing the same note on two consecutive lines.

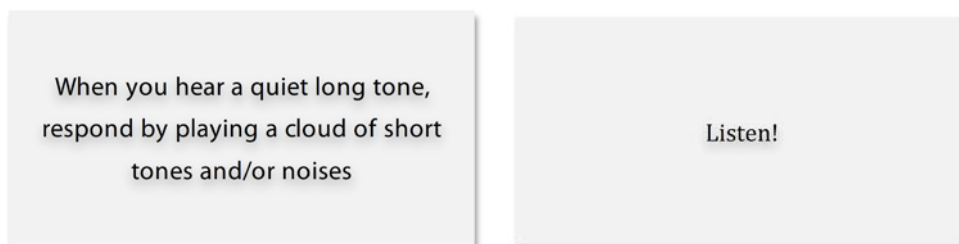
Each singer progresses through the text at his own speed. Remain stationary for the duration of a line; move around only between lines.

All must have completed “hum 3 (f2)” before the signal for the last line is given. At the leader’s discretion this last line may be omitted.

Por otro lado, en noviembre de 2017 asistí a una función de danza de la pieza *Festina Lente. Making Haste Slowly* (2013) de David Brandstätter y Malgven Gerbes, misma que se construye con la interacción entre público y bailarines, desdibujando algunas líneas entre espectador e intérprete dado que se genera a partir de un juego entre los mismos. En dicha función vi reflejados varios de mis intereses con respecto a las relaciones y a la construcción desde la indeterminación. La experiencia de participar en dicha dinámica fue un catalizador que me permitió tener mayor claridad respecto a lo que se ponía en juego con la pieza, a saber, que en diferentes ámbitos artísticos hay puntos en común, líneas de investigación, preocupaciones y reflexiones en torno a las dinámicas sociales, a la creación colectiva y a las experiencias compartidas. Del mismo modo, me permitió imaginar diversas dinámicas y prever posibles contingencias. Entre ellas, el hacer distinción entre un grupo que previamente tiene algunas indicaciones y los participantes a los que se les informa en el lugar del acontecimiento, haciendo posible que la pieza funcione aun cuando nadie más decida participar, o la eficiencia de facilitar el acceso a la actividad artística abordándola como un experimento o un juego, que a su vez conlleva responsabilidades entre los involucrados.



Por último, a nivel práctico, debo mencionar la pieza *Between the We and the I* (2018, para un grupo de gente)⁴⁹ de Alexis Porfiriadis, quien investiga “la colectividad y el crecimiento potencial de una creatividad grupal” (Porfiriadis, 2018). La partitura consiste de 119 tarjetas con instrucciones verbales que indican acción sonora, de escucha o de observación. Las relaciones con *Microcosmos III* son estrechas dado que ambas funcionan con el mismo tipo de dispositivo y hay dinámicas similares en algunas tarjetas, especialmente las condicionales “*When...*” y las indicaciones de escucha “*Listen!*”.



13 Ejemplo de tarjetas utilizadas en *Between the We and the I*, de Alexis Porfiriadis.

Las primeras me permitieron establecer relaciones que articulan posibles sonidos que dependen de las acciones de alguien más, por ejemplo: “Cuando escuches un ritmo claro, imítalo más suave y más lento sobre cualquier superficie”. De ello derivé otras condicionales en las tarjetas de mi pieza — aquellas que indican “Si has escuchado...” —, cuya intención es promover la escucha y la atención de los intérpretes. En ese mismo afán, utilizo también una serie de tarjetas con la instrucción “ESCUCHA”, cuestionándome acerca del papel que juega una instrucción como ésta no sólo en el acontecer de la pieza, sino en nuestras relaciones sociales; si la actividad de escuchar acciona o cambia perspectivas, si permite la incidencia de otros o, retomando nuevamente a Nono, sólo intentamos encontrarnos en los demás, escucharnos de nuevo a nosotros mismos.

Cabe decir que muchas de las reflexiones y consideraciones concernientes al segundo y tercer *Microcosmos* fueron logradas gracias al trabajo con Santiago Astaburuaga, quien fungió como mi profesor de composición y a través de quien conocí formas de hacer que impactaron a varios niveles la construcción de las piezas. Las discusiones, reflexiones, conflictos, cuestionamientos y convergencias que mantuvimos durante el tiempo que trabajé con él, dislocaban a menudo y al mismo tiempo reconstruían mis convicciones y modos de hacer y de pensar, convirtiéndolo determinadamente en una de mis más importantes influencias.

⁴⁹ <https://drive.google.com/file/d/1QTXnlDAh8GVEsvrVQtrgE6-zaA5BURE/view>

3. *MICROCOSMOS:*

EL CICLO DE PIEZAS

La incertidumbre y la indeterminación son una propiedad objetiva del mundo físico. Pero el descubrimiento de este comportamiento del microcosmos y la aceptación de las leyes de probabilidad como único medio adecuado para conocerlo deben entenderse como un resultado de altísimo orden.

HANS REICHENBACH

La serie de piezas *Microcosmos* implica una transformación personal que se aleja cada vez más de mis zonas de confort y busca dislocar mis costumbres. La poética e ideologías detrás de ellas devienen, por consecuencia, un cambio de estética y de posicionamiento frente al quehacer musical. Hay en ellas una actitud experimental de búsqueda y cuestionamiento dirigida hacia la constante transformación, hacia la capacidad de adaptabilidad. Hay reflexiones en torno a la incertidumbre, a la liminalidad, a la indeterminación y al imaginario colectivo; hay cuestionamientos de las relaciones, articulaciones y umbrales entre prácticas, así como de los intersticios entre lo planificado y lo practicado. En lo que emerge de ello busco un potencial creativo.

El ciclo de piezas se conformó bajo la idea de permitir un espacio creativo en el que se reflejaran o se configuraran aspectos de un orden social más amplio, es decir, microcosmos que se constituyeran por distintos niveles de complejidad. Son continentes de reflexiones en torno a cuestiones estéticas, ideológicas, afectivas, emocionales y perceptivas. Como he venido anunciando desde la introducción, las piezas de este ciclo plantean la posibilidad de un campo flexible, desplegado en un conjunto de procesos que se vuelven territorio y se determinan por su circulación. Plantean escenarios que hay que ocupar, situaciones que ofrecen oportunidades para imaginar, para incidir y para escuchar. Estas tres piezas me han permitido abrirme a considerar las prácticas musicales como un reflejo de nuestro modo de vida, como un microcosmos que puede sugerir esa cualidad del arte “de ser un todo y de pertenecer a un todo más grande que lo incluye todo y es el universo en que vivimos” (Dewey en Eco, 1992:108).

En los siguientes apartados abordaré el eje fundamental del proyecto, el ciclo de piezas creadas durante la Maestría, considerando la reflexión crítica de aquello que las produce: el proceso creativo, las influencias del contexto, cuestiones que atañen a su construcción y sus modificaciones al ser permeadas por el aparato teórico de esta investigación, por mis resistencias y por los cruces e incidencias de otras personas, prácticas y modos de pensamiento. El objetivo es examinar lo que hay detrás de ellas, lo que se pone en marcha y lo que se juega en cada pieza, las reflexiones que originan y cómo las experiencias emanadas de ellas han afectado mi manera de ver, escuchar, sentir y estar en el mundo que habito y me habita. Se trata de un ejercicio de introspección para plasmar y analizar un

proceso creativo que me permite dar relevancia a las cualidades que emergen del mismo y, con ello, la posibilidad de pensar afinidades o simpatías con quienes esto pueda entrar en resonancia.⁵⁰

3.1 *Microcosmos I - communis*

Communis (2018, para ocho intérpretes) es el resultado de la fricción que produjo un primer intento de dislocar mis prácticas académicas heredadas. Sin embargo, está llena aún de hábitos y resistencias.

La pieza propone una narrativa que juega con una analogía de la comunicación. La notación de la misma se encamina a procurar la flexibilidad de los materiales sonoros. Hay además una exploración, tímida todavía, hacia la fractura de las costumbres con respecto a mis prácticas musicales anteriores.⁵¹ La estructura general y los primeros rasgos de la pieza fueron construidos de forma rápida e intuitiva, casi a manera de un ejercicio y bajo la idea —en aquel entonces— de generar relaciones basadas en la improvisación y la indeterminación, así como de representar aspectos de la comunicación del ser humano en sociedad. Las reflexiones en torno a estas ideas eran aún un tanto superficiales.

En este punto, la instrumentación estaba indeterminada a sabiendas de que propondría una primera realización de la pieza (en su primera versión) con el grupo del “Seminario de Investigación I” a cargo de Jorge David García, conformando un ensamble junto con mis compañeros Nonis Prado, Nicolás Hernández, Aarón Escobar, Diego Tinajero y Eduardo Flores. A continuación expongo el mapa que delineaba las acciones en cada sección.

⁵⁰ Al final de la Introducción de esta tesis recomendé al lector dirigirse a las partituras. De no haberlo hecho, éste es un buen momento, puesto que a partir de aquí doy por hecho su conocimiento, y en ocasiones, la comprensión del discurso requiere su confrontación con las piezas.

⁵¹ Cabe decir que desde temprano en mi formación se pueden notar intentos casuales de dar ciertos grados de flexibilidad al discurso sonoro. Hablo aquí de una fractura por la intención de explorar límites para usar lo menos posible de una notación tradicional.

	A	B	C	D
1		SOLO → IMPRO →	TEXTURA DENSA Y CAÓTICA CON SONIDOS MUY VARIABLES Y GESTOS O FRASES NO MUY LARGAS USANDO UN RANGO MUY AMPLIO DE ALTURAS.	duo 1
2		SOLO → IMPRO →		duo 2
3		SOLO → IMPRO →		duo 3
4		SOLO → IMPRO →		duo 3
5				duo 2
6				duo 1
7	E S C U C H A : Acciones gesturales, ecos →			drone grave

14 Primera versión de Microcosmos I

En este primer ejercicio todas las instrucciones fueron proporcionadas verbalmente minutos antes de su ejecución. Las líneas generales fueron:

- Escoger su línea de intérprete.
- Se puede elegir tomar o no acción, así como parar en cualquier parte excepto durante la sección C y en los solos.
- No tener acción verbal.

Sección A: La describí como una parte “granular”, con susurros o murmullos y breves destellos de actividad.

Sección B: Indiqué que los *solos* (que ejemplifico a continuación) serían una analogía de “voces” que surgen y son transformadas poco a poco.

- Las flechas indicaban transición, por lo que una vez que se interpretaran los solos, éstos se transformarían de acuerdo con sus gestos.
- A su vez, los solos surgirían desde la sonoridad general; el gesto debía ser claro.

- La indicación de improvisar implicaba acompañar al solo que sonara en ese momento.
- Los círculos sólidos indicaban sonidos percutidos.

Sección C: Lograr una textura densa y caótica, tal como indica el mapa.

Sección D: Los dúos de la última sección implicaban escuchar y accionar de acuerdo a la propuesta del otro intérprete que tuviera el par correspondiente. Representaría la convivencia de ideas sin imposición, logrando un consenso.

La partitura incluía los siguientes cuatro gestos escritos tradicionalmente a manera de “solos”, que fueron escogidos por los primeros cuatro intérpretes:

SOLO 1:

f *f* TRANSFORMAR

SOLO 2:

TRANSFORMAR

SOLO 3:

repetir
al menos
una vez

TRANSFORMAR

SOLO 4:

f *p*

3
tenuto

TRANSFORMAR

Las instrucciones anteriores explican lo relativo a las líneas de los primeros cinco intérpretes. En las dos siguientes había un interés por observar las relaciones que se mediaban entre un par de agentes que no funcionaran del mismo modo que los demás. La actividad del sexto intérprete fue configurada a través de la idea de generar cierta disrupción, a través de un gráfico con líneas irregulares que podía ser interpretado libremente. La línea para el séptimo intérprete propone una relación de simpatía mediada por la escucha, hasta la última sección, en la que paradójicamente se desentiende del juego de dúos, pero puede constituir, en el plano metafórico, una base sobre la que se construye el discurso.

La primera aproximación puede escucharse en el siguiente enlace:

<https://archive.org/details/PiezaDavidProtomicrocosmosToma1>

Después de familiarizarnos con el funcionamiento y los materiales de la pieza, di lectura al siguiente texto, mismo que fue redactado como parte de esta investigación, y que debía funcionar a manera de semblanza, pero que se fue constituyendo como parte central de la pieza:

Microcosmos I es la primera de un ciclo de piezas que toma como punto de partida las interrelaciones generadas por la improvisación y por técnicas indeterministas o abiertas de escritura.

Es una analogía de la comunicación humana; al inicio se presenta una imagen sonora de una multitud que tiene ideas contenidas, habla para sí misma, murmura para no ser escuchada.

Surgen liberaciones de algunas voces que resuenan y encuentran ecos con otras. Hay un acto de violencia, las voces se quieren imponer sobre las demás.

Caos.

Al final hay acuerdo, no se impone, sino que se logra un consenso, el respeto y la retroalimentación de los diferentes discursos.

Utopía.

Debo hacer aquí un paréntesis para reflexionar ese caso curioso de tránsito entre aquello que en un principio pensé como una referencia “extra musical” y se volvió parte fundamental de la pieza, pues condensaba sus aspectos esenciales. Si pensamos en la partitura como un medio que provee la información para llevar a cabo una pieza, entonces no cabría una categoría de lo “extra musical”: todo nos daría pistas o arrojaría datos para abordar una interpretación. Las decisiones tomadas por el compositor al respecto de lo que se evidencia y lo que se deja fuera de una partitura son fundamentales para indicar o sugerir la actividad del intérprete y las maneras en que éste puede o debe relacionarse con su ejecución.

Pude observar que esta referencia verbal aclaraba el imaginario desde el que se desprendía la pieza, y creo que esto permitió un mejor trabajo de los materiales sonoros que, aunado al mayor conocimiento del funcionamiento de la pieza, nos permitieron una interpretación más informada y mejor amalgamada. Durante la sesión había cosas que se afianzaban, como la estructura y algunos materiales sonoros, y otras que se flexibilizaban, como que algunos solos cambiaban de mano, algunos cambiamos números de intérprete o utilizamos otros instrumentos. Hacia el final de esa sesión alargamos las secciones, lo que generó situaciones interesantes, pues desde mi punto de vista los solos adquirieron mayor presencia y el tránsito entre secciones, al ampliarse la duración de las transformaciones, fue diferente, más sutil. La sección C adquirió un carácter mucho más denso y el paso a la sección D fue más contrastante. El resultado sonoro se puede escuchar en el siguiente enlace:

<https://archive.org/details/ProtomicrocosmosToma3>

A partir de esta experiencia, seguí trabajando la pieza. La propuesta de mi compañero Aarón Escobar, quien utilizó sonidos generados por computadora en la interpretación anterior, me llevó a considerar y posteriormente decidir el uso de medios electrónicos para uno de los intérpretes. Del mismo modo, la dinámica y funcionamiento del sexto y séptimo intérprete me generaban cuestionamientos acerca del tipo de relaciones que se manifestarían durante la pieza. El primer cambio de mayor repercusión fue en el terreno instrumental, ya que ahora trabajaría la pieza con mis compañeros del “Seminario de Interpretación Interdisciplinar”, a cargo de Roberto Kolb, conformando ahora un ensamble junto a María Clara Lozada (flauta), Eugenia Espinales (arpa), Ramsés Juárez (clavecín), Rafael Sánchez (viola da gamba), Galo González (electrónica), además de Nonis Prado, Nicolás Hernández y yo mismo fungiendo como improvisadores (sin instrumentación específica), así que hubo adecuaciones de orden puramente práctico. Por ejemplo, modifiqué los solos para que fueran más idiomáticos de acuerdo con el instrumental de mis compañeros; y la parte gráfica de la primera sección cambió de forma al acordar con el ensamble que visualmente era más acorde a la textura requerida. Las instrucciones fueron redactadas como guías a la ejecución en la partitura. Los solos se ajustaron a la estructura pretendiendo que se pudiera dibujar también una especie de metáfora temporal en cuestión musical-histórica, es decir, en la viola da gamba hay una referencia a la Chacona de la *Partita No. 2 BWV 1004* (1717-1723) de Bach; el solo de clavecín lo pensé como una reminiscencia del periodo clásico; el solo del arpa está pensado como una figuración al periodo romántico; y el de la flauta, como un gesto atonal.

Microcosmos I

A ≈ 1 min B ≈ 1 min C ≈ 1 min D ≈ 30 seg

Vl2G Solo libre Acompaña Arpa

Clav Solo libre Acompaña Flauta

Arpa Acompaña Vl2G Solo libre

Fl. Acompaña Clave Solo

Imp. 1 libre x 5. ritmo?? de p a mf

Imp. 2 (Guit) libre Acompaña Clave Acompaña Arpa

Imp. 3 ESCUCHA: Acciones gesturales, ecos (avanza sobre el nivel de la sonoridad general)

electrónica Sonidos con muy poco tratamiento Sonidos cada vez más tratados

sonidos con ~~trastorno~~ granular ruido seco?

Textura densa y caótica con sonidos muy variables y gestos abruptos.

Utilizar un rango muy amplio de alturas

Metas largas, saturación melódica

Substituciones de plectro

Pulso

metas largas int. melódica

imitación clave

imitación flauta

Libros (de sobre los opusos)

Drama, sonido profundo y "húmedo" usar un timbre o debajo del bar terminar juntos con un ataque lento y resonante

16 Microcosmos I, segunda versión de la partitura (en construcción)

Viola da gamba

Clavcm.

comenzar transformación o transición

repetir al menos una vez y comenzar transformación o transición

(Bb, Cb, Db, E, F#, G#, A)

Arpa

ff

repetir al menos una vez y comenzar transformación o transición

6

Flauta.

ff

(dejar caer la altura)

repetir al menos una vez y comenzar transformación o transición

17 Solos de la segunda versión de Microcosmos I.

Una de las cuestiones que reflexioné constantemente era el balance entre los gustos y deseos propios —de los que podía definir cada vez más algunos aspectos— y la supuesta libertad, interacción y complicidad que pretendía con los intérpretes. Un conflicto interno surgió en el proceso de montaje de la pieza, derivado de los papeles que tuve que jugar como compositor, investigador, intérprete, escucha y director al mismo tiempo, lo que me colocó en una situación de incertidumbre. El problema no era que estuviera jugando muchos papeles al mismo tiempo, sino que en realidad no llevaba a cabo ni el uno ni el otro. Los límites de mi posible influencia en mis compañeros eran bastante difusos. El compositor quería dar libertad creativa, el investigador quería observar qué sucedía con cada individuo, el intérprete tomaba decisiones de acuerdo con sus capacidades y tenía un conocimiento amplio de la operación de la pieza, el escucha intentaba canalizar los sonidos más atractivos (y se los comunicaba al intérprete) y el director intentaba determinar, repetir y ensayar tanto como se pudiera, mediado por intereses estéticos propios. De aquí surge la contradicción entre mis deseos de abrir un discurso a la intervención de otros y mis propias resistencias a alejarme de mis hábitos. De hecho, en la siguiente versión podremos observar la poca negociación que tuve al respecto, ya que ejercí más “gestos de micropoder” provenientes de esas resistencias a ceder el control, a abrirme verdaderamente a la indeterminación y a posicionarme en otra escucha que no procurara reflejarse en el otro. En lugar de encontrar mecanismos para incentivar la imaginación y la toma de decisiones por parte de los intérpretes, constreñí algunas acciones: propuse una serie de sistemas de alturas; fui más claro con las dinámicas correspondientes a cada sección; cambié el uso de los rectángulos por polígonos que reforzarían las dinámicas al proponer la “aparición y desaparición” de los diversos

materiales; las líneas con cabeza de flecha generaban una direccionalidad más clara hacia los diferentes materiales; y finalmente, dispuse una estructura en forma de engranaje con los instrumentos que tienen solos. La línea de la electrónica cambió también, especialmente en su figuración gráfica, y los tres improvisadores estaban limitados en la propuesta de acciones, como en el tipo de sonido deseado —por ejemplo, “por fricción”— o al normar las relaciones entre sí que supuestamente generarían un balance —por ejemplo, pidiéndoles acompañar a algún instrumento específico—.

Estos cambios surgieron también por la poca claridad que tenía yo al respecto de esos balances y porque en clase de “Composición” constantemente era cuestionado al respecto. Para evitar el conflicto terminé cediendo a otra instancia de control, si bien debo decir que no era malintencionada. La Dra. María Granillo, quien fungía como mi profesora en aquel momento, tiene posturas diferentes a las que yo estaba accediendo, por lo que en esa etapa temprana de descubrimiento y comprensión eran pocas mis herramientas para discutir la importancia que tenía la indeterminación en la pieza. La recepción de mis compañeros respecto de los cambios ocurridos en la partitura fue diversa. A algunos les pareció una decisión atinada, mientras que otros mostraron rechazo al considerar que eran demasiados elementos a tomar en cuenta y que serían más “libres” si no se preocupaban por eso. Esa versión de la parte gráfica de la partitura quedó de la siguiente manera:

The image shows a handwritten musical score titled "MICROCOSMOS I". At the top, there is a melodic line with notes and rests, divided into sections A, B, C, and D. Below this, the score is organized into a grid-like structure with columns representing different sections and rows representing different instruments and electronics. The instruments listed are Vln G (Violin G), Clav (Clavichord), Arpa (Harp), Fl. (Flute), Impr. 1 (Improviser 1), Impr. 2 (Improviser 2), Impr. 3 (Improviser 3), and Elect. (Electronics). The score includes various performance instructions such as "Solo", "Acompaña a...", "libre", "Sonidos por fricción", "Acción gestural", "Escucha: Ecos", "Rescción a la escucha", "percutidos", "acordes con muy poco tratamiento", "pp arcaando siempre", "tratamiento medio", and "acordes muy débiles". The dynamics range from ppp to fff. On the right side, there is a vertical column of notes: "Notas largas. Intención melódica", "Subdivisiones de pulso", "Pulso", "Notas largas. Intención melódica", "Imitación Vln de Gamba", "Imitación Clavación", "Imitación Flauta", and "Drone, sonido profundo o 'resaca'". A vertical note on the left side of this column reads "Textura muy densa y abstrusa. Sonidos muy variables y gestos a tiempos. Utilizar un rango muy amplio de alturas." The page number "74" is visible at the bottom right of the score.

18 *Microcosmos I*, segunda versión

Redondeando las reflexiones que tuve durante ese proceso, pude observar que incluir la serie de notas fue una muestra de intransigencia al no permitirme renunciar a mis hábitos, así como una respuesta a la desconfianza que, paradójicamente, generé hacia una parte del grupo. El ideal del acto de confianza en el intérprete se vio mermado por mi carga de formación académica, por mis inseguridades y por mi resistencia a ceder el control. Esos problemas se manifestaron en cosas como dificultad de comunicación, falta de capacidad de escucha o falta de condiciones ideales. Otro tipo de conflictos se sumaba a la ecuación: el hecho de estar inmiscuido en el ensamble y en el proceso limitaba mi participación de manera más activa, ya que una vez que yo propusiera algo, esa propuesta pesaría sobre las demás del grupo, evidenciando una relación no horizontal, y ocasionando dificultad para tomar decisiones grupales consensuadas. Así pues, sumados a los problemas expresados anteriormente, la falta de experiencia en este tipo de aproximaciones, el estado personal de vulnerabilidad en el que me encontraba y la incertidumbre que experimentaba en diversos momentos del proceso me colocaron en situaciones liminales.

Antes de continuar con otras reflexiones en torno a la experiencia y decisiones que tomé respecto de la pieza, decisiones que dialogan con la investigación teórica aquí presentada, propongo escuchar un par de versiones que interpretamos en concierto con aquel mismo grupo: Rafael Sánchez (viola da gamba), Ramsés Juárez (clavecín), Eugenia Espinales (arpa), María Clara Lozada (flauta), David López (improvisador 1), Nonis Prado (improvisadora 2), Nicolás Hernández (improvisador 3), y Galo González (electrónica). La primera es del 13 de junio de 2017, en la Fonoteca Nacional:

<https://drive.google.com/file/d/0B7us6A1sgmPWUVBDVUhfTkhZeFk/view?usp=sharing>

La segunda, del 16 de junio de 2017, en el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, en Morelia:

<https://vimeo.com/227933810>

Tiempo después de estas experiencias, me di a la tarea de buscar retroalimentación por parte de mis compañeros. A continuación me permitiré citar algunos fragmentos de la experiencia de Nonis Prado, quien no sólo estuvo presente durante todo el proceso de la pieza, sino que también conoce de manera cercana mi investigación y tuvo a bien enviarme un documento bastante generoso:

La experiencia con la primera versión me pareció afortunada porque, si bien la primera vez que la corrimos el resultado no fue el mejor (uno convincente para los participantes), en el segundo intento se generó un espíritu de empatía, entendimiento, ensamble y convivencia entre todos; rápidamente comprendimos de qué se trataba la pieza y cómo se estaban comunicando los demás, qué sonoridad creaban, qué gestos emitían o cómo interpretaban las indicaciones. Y

aquí tengo una confesión que hacer: sé que David está convencido que la lectura del texto fue el factor clave para que en el segundo intento todo saliera mejor, sin embargo, he de confesar que yo no estoy tan segura de ello, pues finalmente es un trabajo de ensamble en el cual estábamos leyendo una obra nueva por primera vez con un grupo con el que jamás habíamos tocado, por lo que una primera prueba y error eran necesarios; una vez ocurrido esto, pudimos dialogar y fluir mejor. Si bien pudo ser un factor que contribuyera de alguna manera a la realización de la pieza, creo, desde mi experiencia, que no fue el único o el detonante.

Pese a que en esta ocasión personalmente percibí unión, diálogo, coherencia y ensamble, el ejercicio fue muy breve (...).

Mi segundo encuentro con esta obra, su segunda versión, fue en los ensayos del concierto a presentar como parte del “Seminario Interdisciplinar de Interpretación”. Aunque en esta ocasión me encontré con una pieza más estructurada, con menos cabos sueltos, menos decisiones a juicio del intérprete, indicaciones más precisas y un diálogo más elaborado entre las diversas partes, lo infortunado de esta ocasión, a mi parecer, fue el ensamble, el cual estaba integrado por algunos músicos no habituados ni adeptos a la música contemporánea ni a este tipo de notación.

Si bien no todos se encontraban en esta situación, como grupo percibí un poco de reticencia y desconocimiento a la interpretación de la obra, realmente faltaba trabajo de ensamble. Aunado a esto, el desbalance dinámico de los instrumentos impedía escuchar y seguir con claridad la parte solística o de improvisación de algunos intérpretes, dificultando el diálogo múltiple.

En la última adaptación específica para este ensamble, las dinámicas y la interconexión entre pares o tríos fueron más cuidados y entretajidos de manera más precisa. Así mismo, el ensayo semanal de la pieza naturalmente llevó a un mayor entendimiento de ésta, a una apropiación del lenguaje y a una soltura genuina para intervenir sonoramente: sobresalir cuando era apropiado, mezclarse cuando era idóneo y desaparecer cuando era necesario. Sin embargo, el analizar la interpretación, detectar fallas, evitar cabos sueltos, tratar de lograr una mayor claridad en las ideas, [condujo] a una pieza menos indeterminada con una partitura cada vez más rígida, al igual que los repetidos ensayos resultaron en una codificación de la interpretación en donde todos sabíamos de antemano de qué manera intervendrían los demás y poco espacio quedaba para la indeterminación.

Me resta decir que *Microcosmos I* es una pieza que tiene gran potencial como proceso liminal y éste probablemente yace en evitar la determinación que se genera al estudiar repetidamente una obra. Me pareció que los resultados más interesantes se generaron en la segunda o tercera leída de la pieza, cuando los intérpretes ya habían comprendido las relaciones entre ellos, las indicaciones de ejecución y el lenguaje de los otros, pero sin haber codificado o establecido algo. Igualmente creo que esta pieza debe ser interpretada por gente familiarizada con cierta música, ciertas sonoridades, cierta convivencia y cierta notación para sacarle el mayor provecho.⁵²

⁵² Fragmento de un correo en el que le pedí a Nonis Prado que me compartiera su experiencia, sus observaciones o reflexiones sobre la pieza.

Como se puede notar, hay varios puntos de convergencia entre nuestras observaciones. Pensando en ello, decidí volver a la observación en un momento avanzado de esta investigación, percibiendo que varias circunstancias me llevaron a sentirme incómodo con la pieza. Éstas tienen que ver con lo que se reflejó en aquélla sobre mi propia práctica musical. Me resistía a pensar la obra como un proceso que puede estar en continua construcción y tampoco me daba cuenta de que yo mismo estaba en un proceso de construcción y transición. Del mismo modo, intentaba solidificar el discurso a través de la repetición en lugar del entendimiento o la crítica, a través de una estructura convencional y una disposición de lectura lineal de la partitura y que fallaba en la exploración para generar relaciones a través de la escucha.

En la conciliación entre dichas problemáticas y la investigación teórica, en reflejo de lo urbano pensado como algo que se está produciendo y modificando constantemente, decidí hacer una última versión del *Microcosmos I - communis*, en la que quedan fuera los *solos* que había propuesto anteriormente —ahora los intérpretes tendrán que proponerlos—, así como el sistema de alturas. La instrumentación volvió a ser indeterminada y las relaciones que se establecían en la línea del quinto, sexto y séptimo intérprete se modificaron para ser gobernadas plenamente por la escucha. La intención es relajar los dispositivos de control, dejar más “cabos sueltos” para permitir una mayor incidencia de los intérpretes —un tránsito menos previsto en el espacio—. Abrir la pieza a sus posibilidades de maleabilidad o de adaptación implica vulnerarla, pero hay en ello también un posicionamiento ante una escucha liminal.

3.2 Microcosmos II *communitas - commuter*

Microcosmos II communitas - commuter es una pieza para cualquier número de intérpretes, cualquier tipo de dotación instrumental y cuya partitura consiste en un gráfico y una serie de instrucciones comunes a todo el ensamble.

Comencé a gestar la pieza como reacción a la anterior, a las inquietudes abiertas, permeado por las experiencias, reflexiones y frustraciones que de ella emanaron, teniendo en cuenta la idea del individuo como microcosmos de la sociedad y del universo.

Sumergirme en el terreno de la notación gráfica implicaba ya de entrada un rompimiento de esquemas, una manera de especular hacia una práctica llena de incertidumbre en comparación con cualquier otro trabajo que hasta entonces hubiera hecho. Con ello se suscitaban diversas

transformaciones de ideas y pensamientos, se sacudieron hábitos y posturas. Un punto de partida para esta exploración fue pensar que la interpretación de una partitura gráfica conlleva posibilidades de indeterminación y problematización de costumbres por parte del intérprete, al menos de aquel que acostumbra trabajar con códigos distintos. Cabe decir que hoy cuestiono dicha generalización. Podemos encontrar detrás de esta pieza la idea de hacer una partitura que sirva para componer, que se reestructure de acuerdo a las condiciones de su práctica.

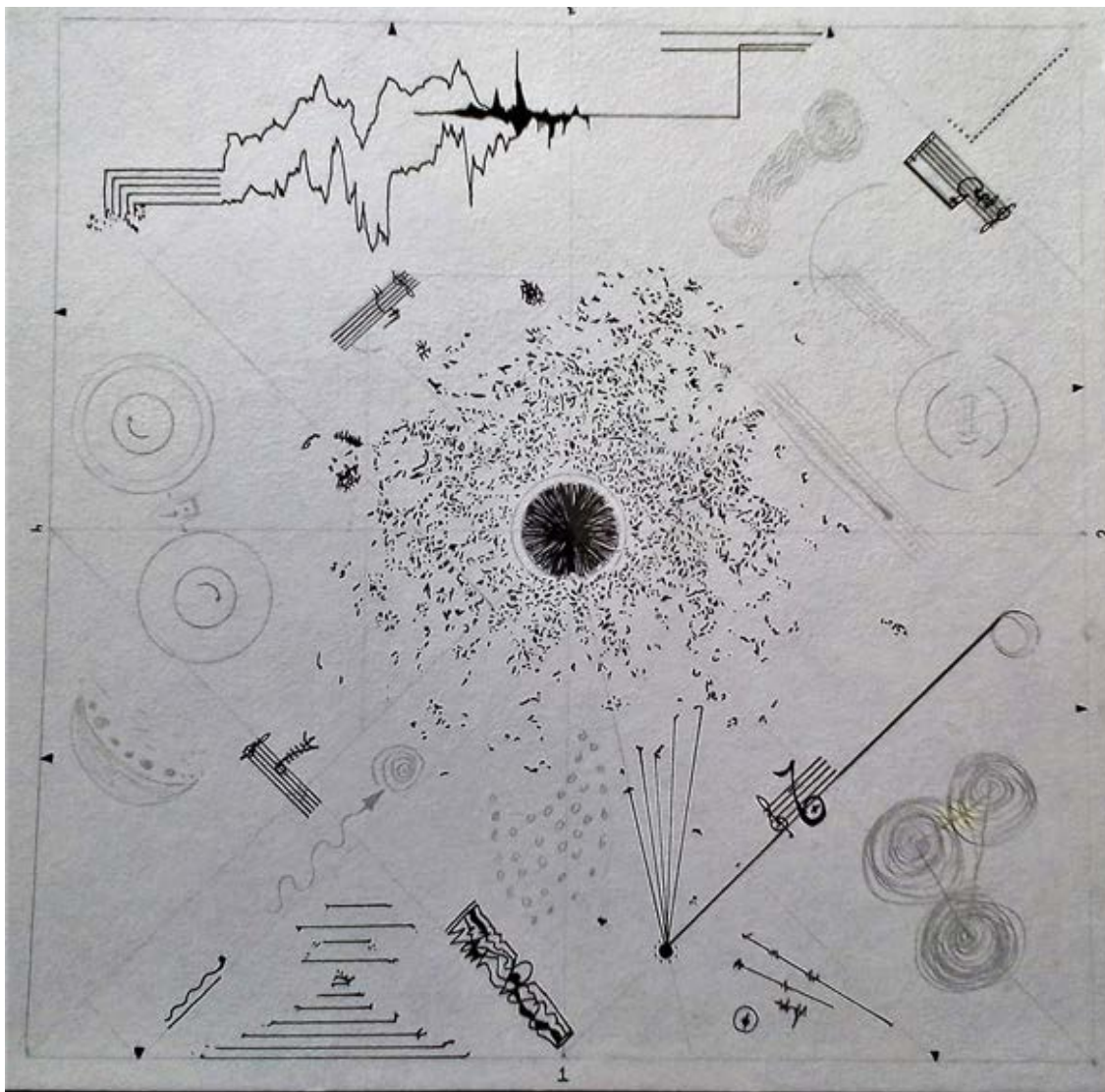
En la concepción de la pieza había un deseo de trabajar con nociones de colectividad, de construcción común o de comunidad, teniendo como objetivo si no crear un tipo de comunidad con el ensamble, sí reflejar algunas de sus características. El concepto, sin embargo, no fue manejado a profundidad. Tenía las nociones de que una comunidad conlleva una identidad social, que hay complejidad en las relaciones sociales, que no es estática, sino que está en constante transformación y desarrollo; que busca un equilibrio y que tiene un objetivo común. Sin embargo, en este punto aún no tenía en mente el concepto de *communitas* presentado en el marco teórico.⁵³

Las metáforas del rumor, zumbido o murmullo constante que implica la urbe me permitieron reconocer, durante el transcurso de elaboración de la pieza, un interés propio hacia las texturas y su capacidad de ocultar algo que puede ser complejo bajo una trama que puede parecer homogénea. Esto determinó en gran parte la configuración de la partitura.

Otro interés al que ya me he referido en el capítulo anterior es el de las redes de referencias, en este caso procedentes del cruce con figuras que remiten a trabajos de Cardew y Crumb. Al respecto, no sólo estaba la oportunidad de que estas figuras fueran resignificadas en el contexto de la pieza, sino que había una serie de preguntas en torno a lo que implica conocer o desconocer su procedencia; de ahí que al final cobrarían cierta relevancia para su interpretación.

En el siguiente boceto se observa la inclusión de los símbolos que remiten al *Octet '61* de Cardew, así como el esbozo a los *Makrokosmos* de Crumb.

⁵³ Durante su construcción, esta pieza llevaba por nombre *Microcosmos II – communitas*, que después cambió a *Microcosmos II – commuter* como parte de una serie de reflexiones emanadas de su funcionamiento y de lo suscitado en sus primeras interpretaciones.



19 *Boceto de Microcosmos II*

Si bien he adelantado las nociones que me llevaron a pensar las figuras desde el plano simbólico, sabía que las representaciones gráficas podían funcionar como objetos de resonancia del depósito de referencias, vivencias, historia, técnicas y pensamiento de los intérpretes, con lo que la partitura puede cumplir la función de interfaz capaz de revelar, más que de representar o estructurar, aportando ciertos modos de interacción que despliegan un aparato simbólico a través del gráfico. En un principio, dicho aparato fue pensado para no ser explicado, pretendiendo suscitar reacciones y reflexiones, exigir un trabajo de reacción, de apropiación, de construcción y de escucha. Poco a poco, observando los elementos que la componían y previendo múltiples tipos de realizaciones y

contingencias, se fueron delineando algunos símbolos y formas de proceder para la realización de la pieza. En un determinado momento advertí que alcanzaba a distinguir tres tipos o familias de materiales que conformaban el gráfico, por lo que decidí identificar cada una para dar unidad a la pieza y facilitar algunas decisiones. Una vez delineados los materiales por mi parte, son los intérpretes los que toman decisiones en torno a lo que significan, acordando los tipos de sonidos que se utilizarán, por lo que decidí especificar esas dinámicas en el instructivo a manera de preparación de la pieza. Otra decisión que tomó forma conforme la pieza se gestaba fue la correspondiente a la dirección de lectura, lo que implicó el ajuste de algunas ideas iniciales. A partir de la elección de las figuras que se deseen realizar, se debe trazar un trayecto del borde hacia el centro que las concatene.

Mientras configuraba la partitura, comencé a pensarla como un juego, con su instructivo respectivo y un gráfico análogo a un tablero y a la vez un mapa, un territorio: espacio dispuesto para ser practicado. En éste, quienes lo transitan definen particularmente su trayecto, pero en una perspectiva panorámica un observador apreciará solo una generalidad de movimientos indeterminados; y, dependiendo de su foco de atención, podrá seguir direccionalidades, encontrar cruces de trayectos, suspensiones de movimientos, etc.

Surge aquí una especie de paradoja entre el tipo de relaciones buscadas al concebir la pieza, pues existe la posibilidad de ensimismarse en el trayecto propio. Pero los espacios de tránsito pueden también dislocar hábitos, presentar contingencias y, con ello, poner en marcha nuestra imaginación. Si la pieza provoca en cualquiera de sus intérpretes una reflexión sobre cómo se está relacionando con los otros, ahí residirá su principal potencia.

En esta ocasión trabajamos junto con María Clara Lozada, Diego Alberto Tinajero, Jorge David García, Andrea Sorrenti, Jonathan Díaz y Nefi Hugo Domínguez. De este trabajo derivaron dos registros. El siguiente es una versión grabada en el Laboratorio de Informática Musical y Música Electroacústica (LIMME) de la Facultad de Música de la UNAM:

<https://archive.org/details/Microcosmos2GrabacionLimmePreconcierto>

La siguiente versión es de su primera presentación pública, en la misma Facultad de Música:

<https://soundcloud.com/dalolu/microcosmos-ii>

Tiempo después de su interpretación, le pedí a mis compañeros que me compartieran algunas de sus impresiones, experiencias o reflexiones acerca de este proceso.

Andrea Sorrenti comentó que la experiencia le resultó interesante y formativa; era la primera vez que interpretaba una partitura gráfica, y su punto de referencia más cercano a la experiencia eran algunas sesiones de improvisación que había llevado a cabo. Sin embargo, esto le parecía diferente:

Lo que había que hacer no era completamente libre, porque la partitura estaba ahí, me estaba viendo y yo la observaba de vuelta.

Fue justamente como observar un cielo lleno de estrellas, dejarse capturar por él y dejar que la mente comenzara a viajar, con la sola diferencia de que, gracias al dibujo, tu viaje se transforma en sonido.

Me encantó la idea de plantear, decidir y tomar un recorrido en tu *Microcosmos*. De hecho, tomando nuevamente la metáfora del cielo estrellado, cuando estás observando algo curioso, inusual o extraño, haces tus recorridos visuales, no te pones a observar cada detalle centímetro por centímetro, eso no sería humano. Sólo estas ahí abierto a que tus ojos capturen lo que les llama la atención y tu cerebro lo traduzca en pensamientos, emociones, trayectos.

Lo más hermoso de todo eso es que en *Microcosmos II* esta experiencia está compartida con más compañeros y los sonidos producidos entre todos son al mismo tiempo inspiradores de nuevos sonidos.⁵⁴

Si bien disfruto de la forma en la que Andrea plantea su metáfora y nos comparte su experiencia, lo que más me alegra son esas últimas líneas que me dejan saber que entró en resonancia con lo que los demás producían. Por su parte, Jonathan Díaz comentó que le entusiasmó desde el inicio la idea de interpretar una partitura gráfica, puesto que él mismo ha elaborado piezas con notaciones no convencionales:

Aunque al principio no conocía la referencia de Crumb, la partitura era clara en cuanto a los materiales que sugería.

En cuanto al montaje, fue sencillo, dado que al trazar tu ruta se delimitan materiales y gestos. Sin embargo, creo que algunas instrucciones complicaban más que ayudar, por ejemplo la descripción de materiales granulares, lineales o de relación "musical" estaba implícita en la partitura.

Pienso que, en cuestión de ensamble, tú mismo no sabías que esperar y más que dejar que fluyera y entregarte un poco al caos, estabas preocupado por dirigir y a la vez no dirigir el ensamble.

⁵⁴ Fragmento de un correo en el que pedí a Andrea Sorrenti que me compartiera su experiencia, sus observaciones o reflexiones en torno a la pieza.

En relación al resultado sonoro, pienso que el empaste de la textura granular al pasar del tiempo se sentía un poco monótona, y más aún por la diferencia de resonancia en los instrumentos. El juego con las llaves en la flauta o detalles de la guitarra acústica se perdían frente al sintetizador o la percusión (al menos en vivo, porque justo ahora, escuchando las grabaciones, escucho más cosas que las que alcanzaba a escuchar mientras tocábamos). Pienso que si hubiéramos logrado más balance, se habría sentido mejor integrada.

Por último, fue la primera vez que toqué con los que estaban presentes, de manera que no conocía sus propuestas particulares [si bien durante] los ensayos los conocí un poco. Pero pienso que en música de este tipo es necesario conocer un poco más el trabajo de los intérpretes para [obtener] un mejor resultado; no es como leer partitura tradicional, donde sabes qué tiene que suceder y en dónde.⁵⁵

La crítica que Jonathan hace de la dirección es por demás atinada, y sucedió de igual manera que en *Microcosmos I*, un mismo tipo de conflicto que me ponía en una situación de incertidumbre y sin claridad de cuánto me era permisible influir en mis compañeros, especialmente porque ahora se hacía explícita la dinámica de definir de manera grupal algunas particularidades de la pieza.

Durante el transcurso de elaboración de este segundo *Microcosmos* hubo renegociaciones constantes. Me vi permanentemente vulnerable al dislocar mi práctica y se derrumbaban paradigmas que había construido durante toda mi formación; se desarticulaban costumbres, posturas y formas de pensar. Pasaba por una situación de reestructuración o reterritorialización, transitando por terrenos inestables. Poca claridad hay en esos procesos ambiguos, por lo que constantemente me cuestionaba y era cuestionado⁵⁶ acerca de todo lo que componía la pieza, misma que se construyó atravesada de ideas, recomendaciones, provocaciones, situaciones de conflicto, consenso y recomposición. Por ejemplo, los grados de control que establecía cambiaban a menudo, ya que en ocasiones se definían cosas que al final se desdibujaban o desaparecían; el mínimo y máximo de intérpretes, así como la duración de la pieza, cambiaron varias veces. Se manifestaba un desarraigo que, si bien me proporcionaba flexibilidad al permearme de experiencias y situaciones de mi entorno y mis vivencias, también me llevaban a componer desde una zona de transición que me indeterminaba.

La escucha de la pieza y las reflexiones que siguieron a su interpretación dieron pie a cambios en la forma que tenía de percibirla. Al revelar su funcionamiento y debido a las decisiones tomadas, la pieza posibilitaba ser mirada desde una perspectiva similar a la del tránsito de un trayecto, desde la

⁵⁵ Tal como el anterior, fragmento del intercambio por correo con Jonathan Díaz.

⁵⁶ En esos momentos trabajaba ya con Santiago Astaburuaga como maestro de Composición, con quien constantemente discutíamos y reflexionábamos acerca de lo que se ponía en juego con la pieza, así como de lo que había detrás de cada decisión, de sus posibilidades, de mis deseos y resistencias, etc.

mirada del juego y del espacio: “Su desenvolvimiento discursivo (verbalizado, soñado o andado) se organiza a partir de la relación entre el *lugar* de donde sale (un origen) y el *no lugar* que produce (una manera de “pasar”) (Certeau, 1996:115). Dicha cuestión responde a pensar la música como manifestación de su naturaleza situacional; es decir que la pieza permite generar reflexiones y manifiesta situaciones que no estaban previstas, respondiendo así a su enfoque experimental. En esa mirada hacia el espacio, Certeau propone pensar el acto de caminar como un proceso de apropiación, una realización espacial que implica relaciones entre posiciones diferenciadas. En analogía con ello, la partitura sería también un espacio de enunciación en el que el caminante-intérprete transforma en otra cosa cada significante (cfr. Certeau, 1996:109-110). Y llevando más allá dicha analogía:

De la enunciación peatonal que de esta forma se libera de su transcripción en un mapa, se podrían analizar las modalidades, es decir, los tipos de relación que mantienen con los recorridos (o “enunciados”) (...). El andar afirma, sospecha, arriesga, transgrede, respeta, etcétera, las trayectorias que “habla”. Todas las modalidades se mueven, cambiantes paso a paso y repartidas en proporciones, en sucesiones y con intensidades que varían según los momentos, los recorridos, los caminantes. Diversidad indefinida de estas operaciones enunciatoras. No se sabría pues reducirlas a su huella gráfica (Certeau, 1996:111-112).

Y si bien ya tenía yo la noción de la pieza como un espacio practicable, fue la misma práctica y el encuentro con los intérpretes lo que hizo que tomara más fuerza la idea del tránsito. Esto suscitó el cambio de nombre de la pieza a *commuter*,⁵⁷ que funcionaba mejor que la noción de *communitas* dado que en este caso se instaura una analogía al trayecto, circulación y naturaleza en tránsito de un espacio en el que los componentes pueden renegociar constantemente su articulación y ser susceptibles de nuevas lecturas cada vez que la pieza se practica, como un espacio público que es entrecruzamiento de relatos y que no puede ser definido en términos estáticos, constituido por el pasaje y el tránsito, que en el estar reestructurándose puede conformar un espacio liminal.

⁵⁷ Vocablo del inglés que designa a una persona en relación con su viaje diario de la casa al trabajo. Se utiliza también para designar un medio de transporte. Proviene del latín *commūtāre*, que en una de sus acepciones significa “cambiar” o “transformar”.

Addendum:

Tuvimos la oportunidad de volver a presentar *Microcosmos II eomunitas - commuter* como parte de la serie *Resonancias*,⁵⁸ como cierre del proyecto *MUXIC*.⁵⁹ En esta ocasión conformamos un ensamble junto con mis compañeros de posgrado y los tres tutores del proyecto: María Clara Lozada, Diego Alberto Tinajero, Nonis Prado, Cristian Bañuelos, Nicolás Hernández, Gabriel Salcedo, Andrea Sorrenti, Jorge Zurita, Cristina García, Jorge David García y Pablo Silva. Dicho proyecto estaba enfocado hacia la tecnología, por lo que en esta versión hay mayor presencia de sonidos generados con medios electrónicos.

https://archive.org/details/Microcosmos2Resonancias8_201809

Me permitiré cerrar con la interlocución de mi tutor, Jorge David García, quien fue parte de la interpretación de la pieza en ambas versiones y cuya mirada analítica interpela en buena medida algunas de las contingencias que he expuesto. Jorge David comenta la dificultad de redactar desde una posición ambigua:

Por más que en las dos ocasiones en que he interpretado la obra he tratado de colocarme en un espacio de igualdad respecto al resto de los participantes, ha sido para mí inevitable cargar con la mirada del "juez" que está evaluando los argumentos que se lanzan en el trabajo, y que me interpelan en mi papel de asesor de tesis. (...)

[D]espués de pensarlo llegué a la conclusión de que la dicha ambigüedad me colocaba, precisamente, en un espacio de liminalidad como los que tanto te interesan. Después pensé que era probable que cada uno de los intérpretes de la obra tuviera sus propios "sentires liminales" respecto a su propia experiencia con la misma. Después pensé que, más allá de lo ocioso que pudiera parecer el hecho de hacer suposiciones sobre el sentir de los otros, mi propia sensación podría ser interesante para el análisis de tu tesis (...).

Respecto a la primera interpretación de la obra, debo confesar que nunca tuve claro dónde estaba el corazón de tu búsqueda compositiva. Esto es algo que ya había sospechado al ver la obra y que confirmé (o creí confirmar) en el curso de los ensayos. Me llamaba la atención, por ejemplo, ver la poca claridad que parecías tener sobre tu relación con el control de la pieza. ¿Qué era lo que querías controlar en la obra, y de qué medios te valías para ello? ¿Qué era, por otra parte, lo que querías dejar abierto al descontrol, y qué tipo de estrategias te jugabas para lograr tal objetivo? ¿Qué papel tenían los vestigios de Crumb, y cómo se vinculaban con el binomio control-apertura? Mi pensar en aquel momento (pensar que, por cierto, no ha cambiado en lo esencial) fue que el *Microcosmos II* era un síntoma de tu propia inestabilidad discursiva, una de esas obras que uno escribe cuando ya no es lo que era, pero todavía no termina de ser otra cosa.

⁵⁸ Proyecto a cargo de Jorge David García que propone espacios para el diálogo y presentaciones de conciertos, charlas, etc. <https://seminariofam.hotglue.me/?resonancias>

⁵⁹ Proyecto en colaboración entre la UNAM y la Sorbonne Université.

En cambio, en la segunda interpretación todo parecía más claro, aunque no sé si esto se debió a que ya existía para algunos de nosotros la experiencia del semestre previo, o si se debió al poco tiempo que teníamos previsto para ensayar.

En cualquier caso, me quedo con la sensación de que la tensión entre control y descontrol es un elemento interesante a analizar en este proceso.

Una experiencia que sería interesante vivir es la de escuchar la obra trabajada por personas que no tengan comunicación directa con el compositor/director. ¿Cómo se jugarían en ese caso las relaciones de agencia y las diversas decisiones a tomar sobre la pieza? ¿Podríamos seguir hablando en ese caso de procesos liminales? En su caso, ¿qué significaría la liminalidad para alguien que no fuera partícipe del discurso de la tesis? ¿O es acaso necesario este (meta) discurso para que las cosas funcionen correctamente?

Debo admitir que varias de estas preguntas vinieron a mi mente mientras tocábamos la pieza en otoño del año pasado, y admito también que varias de estas preguntas ya no "cupieron" en la interpretación de hace algunos meses. (...)

Quizás con el tiempo entienda mejor qué fue lo que ocurrió en aquellos conciertos. Por ahora sólo puedo decir que ha sido grato ser parte de este rito de pasaje.⁶⁰

3.3 Microcosmos III - *communitas*

Microcosmos III – communitas fue moldeada a través de las experiencias de casi dos años, retroalimentada e informada de un marco teórico y una poética que se tejían desde hacía bastante tiempo. Por ello no es de extrañar que se manifiesten una gran cantidad de ideas, intereses y deseos en su conformación. Uno de esos intereses tiene que ver con el de la segmentación entre audiencia, intérpretes y compositor. Hay un deseo de jugar con la metáfora de la *communitas*, pensando que “surge en cualquier momento y de manera imprevista entre seres humanos a los que se considera o define institucionalmente como miembros de cualquiera, de todas, o de ninguna clase de agrupación social” (Turner, 1988:143). Es decir, hay la intención de lograr una horizontalidad entre los intérpretes, pero no pensándolos como una sociedad homogénea, sino explorando las fuerzas en conflicto, las colisiones que se dan en la relación estructura-*communitas*, la espontaneidad en las relaciones sociales entre iguales que transitan los intersticios del sistema de estatus y jerarquías. Al mismo tiempo, hay un deseo —en el que se comparten ideales de Christian Wolff y Cornelius Cardew— acerca del objetivo de crear música que pueda ser interpretada por cualquiera: una pieza

⁶⁰ Al igual que en los casos anteriores, fragmento del intercambio por correo con Jorge David García en torno a su experiencia.

“contingente” en la que todos comiencen desde el mismo lugar, al mismo nivel, en la que lo único que se requiera sea cierto tipo de “musicalidad”, inventiva y un estado de alerta general, sin importar el nivel técnico de una educación musical (Wolff, 2017:279-280). Y si bien para lograr la preparación de la pieza se dispone de un grupo organizador, me parece que en el momento de la interpretación esto no predispone a los demás a generar jerarquías. Por otro lado, la pieza está informada también por deseos similares a los de Pauline Oliveros, una pieza que nos permita a su vez “transformar la noción usual de audiencia, de consumidores a participantes” (Wolff, 2017:92). Pero el deseo de involucrar a tantas personas como sea posible va más allá de estas consideraciones, ya que se busca generar inestabilidad, plantear una situación liminal que rompa con la costumbre para abrir paso a la especulación, para invitar a los participantes a entrar en un espacio ambiguo, paradójico, inter-estructural y lleno de posibilidades.

Y si bien la pieza se piensa bajo la noción de diluir separaciones, hay un interés especial en la exploración, en los cuestionamientos que la vivencia pueda generar, en que sea un incentivo que permita entrar en un terreno practicable que, al permitir el más amplio acceso posible a la participación, manifieste una lucha contra la exclusión, que sea una pieza “vulnerable a la irrupción masiva de desconocidos”. Se vulnera, de inicio, al deshacerse de las “defensas” que la codificación musical impone para que solamente gente especializada pueda abordarlas:

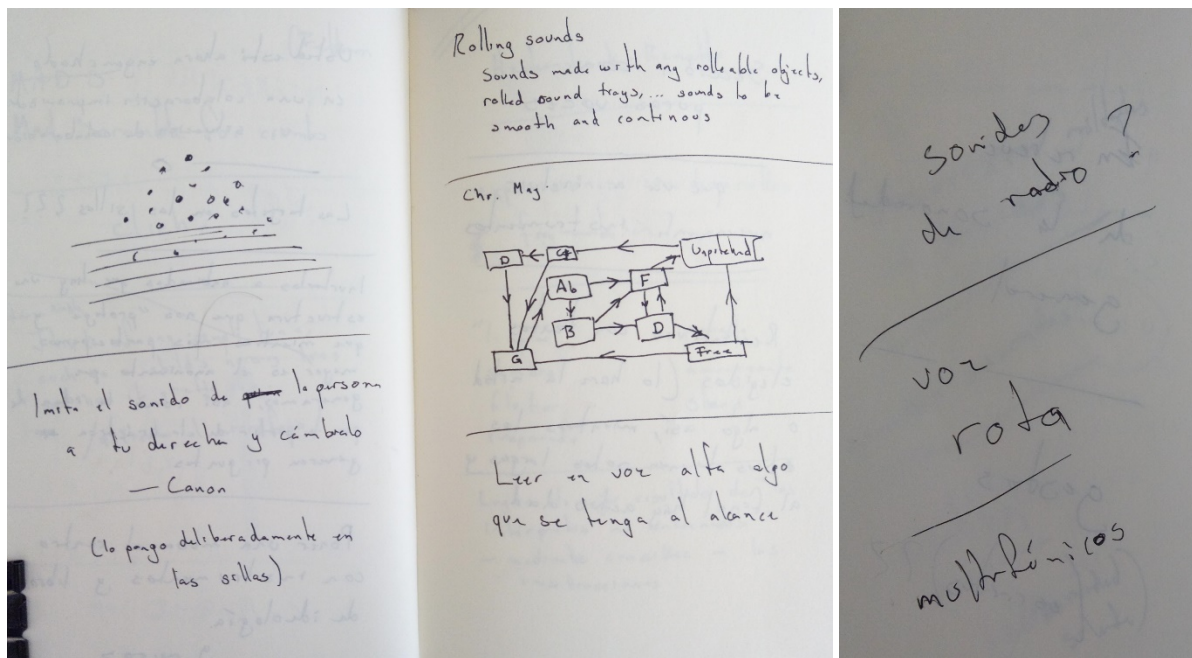
Y ya que no se puede ser forastero en un espacio en que *todo el mundo es extraño*, debería lucharse denodadamente para que, en él, la exclusión resultara imposible, para convertirlo en una fortaleza indefendible, a merced de todas las invasiones imaginadas y hasta inimaginables, vulnerable a la irrupción masiva de desconocidos, precisamente para que en su seno todos vieran reconocido el derecho a serlo (Delgado, 1999:209).

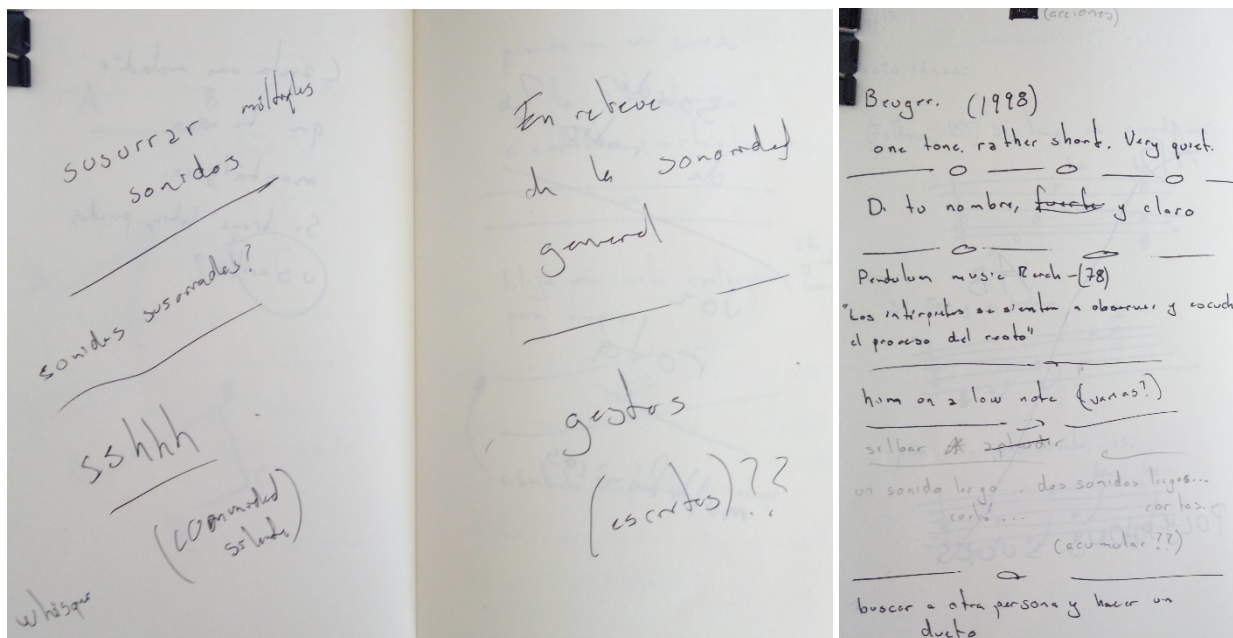
La pieza presenta características del espacio público como lugar que implica la posibilidad de un proyecto “por hacer”, ahí en donde entre desconocidos se integran incompatibilidades, se resuelven contradicciones y conflictos, aquel espacio público que veíamos en el primer capítulo como marco de las peores desolaciones, pero también como potencial y posibilidad de acción, de simpatía y de solidaridad.

La partitura consiste en una serie de instrucciones para un grupo organizador, una página de instrucciones comunes a todos los participantes y una serie de tarjetas que describen acciones para interpretar. Las primeras dos páginas le hablan al grupo encargado de llevar a cabo la pieza, quienes

acuerdan fecha, hora y lugar, así como su duración y los materiales necesarios para que ocurra. Describen el funcionamiento general de la pieza y algunas otras particularidades, además de establecer la logística de la dinámica. La siguiente página actúa como “las reglas del juego”; está compuesta por instrucciones y se reparte entre todos los participantes, asistentes o transeúntes; invita a la acción y explica la organización y la dinámica. Las tarjetas están divididas en cuatro colores, correspondientes a las cuatro secciones de la pieza. Comienzan describiendo acciones sencillas y precisas, que se van tejiendo e informando de otras acciones y requieren cada vez de más concentración, más imaginación y capacidad de escucha de los involucrados; incrementan gradualmente su dificultad y consideran condicionantes de acciones que pueden o no suceder en el transcurso de la pieza. Lo que este diseño propone es que los participantes vayan poco a poco sumergiéndose en la experiencia.

En un inicio había contemplado la posibilidad de diferentes representaciones en las tarjetas: dibujos, notación tradicional o texto que pudiera resultar abstracto, así como sonidos que requerían de cierto instrumental y destreza técnica para ser llevados a cabo. La intención era observar qué reacciones se manifestaban con ello.





20 Ejemplos de esbozos para las tarjetas de Microcosmos III

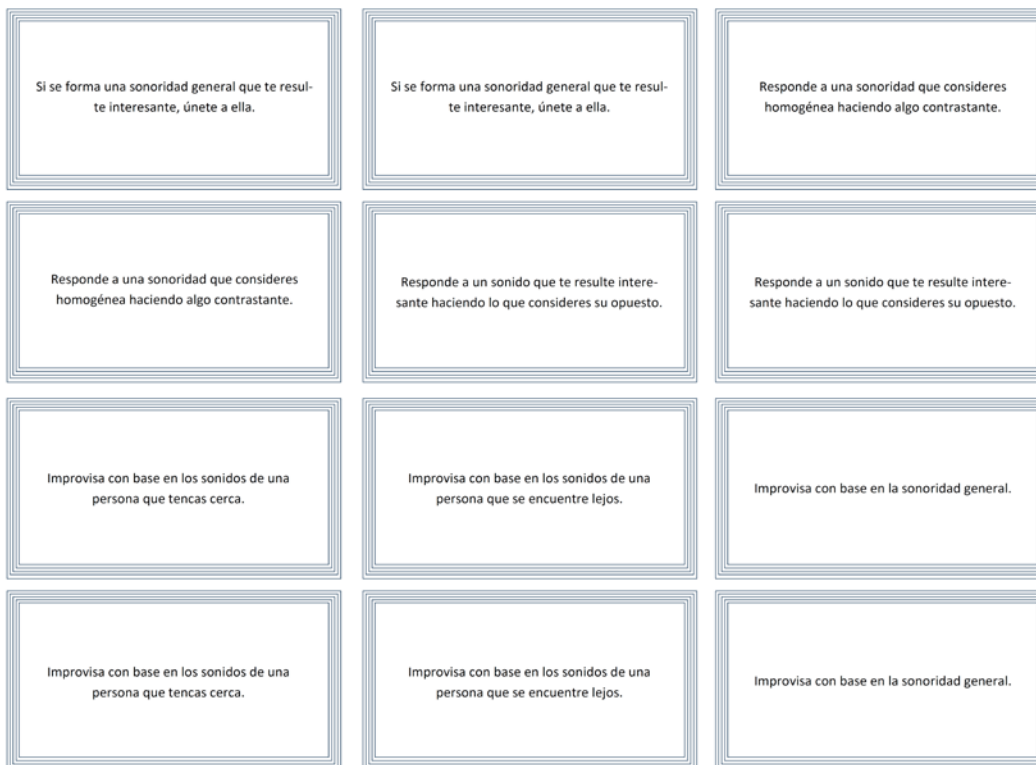
Sin embargo, poniendo en la balanza la propuesta de accesibilidad y las dificultades que algunas notaciones pueden generar, decidí elaborar las tarjetas con una notación estrictamente verbal y con instrucciones que pudieran ser realizadas por cualquier persona independientemente de contar o no con una educación musical.

La tarjeta de instrucciones común a todos los participantes fue la que más cambió en formato y en especificidad a lo largo del tiempo. Constantemente se trabajaba en qué y cómo se informaba a un grupo que se encargaría de que la dinámica fuera llevada a cabo y a otro que participaría sin previo aviso.

A continuación podemos ver ejemplos de las tarjetas en diferentes secciones, así como la hoja de instrucciones en sus primeras etapas de desarrollo.



21 Ejemplo de tarjetas correspondientes a la primera sección de *Microcosmos III*



22 Ejemplo de tarjetas correspondientes a la última sección de *Microcosmos III*

Microcosmos III – *Communitas*

Usted ha sido invitado a contribuir con una exploración sonora. Su influencia y acciones construyen la pieza mientras ésta sucede. Las relaciones entre los presentes originan una situación musical compartida.

La duración de la pieza debe haberle sido indicada al ser invitado a **contribuir**. Si usted no estuvo en ese momento o no escuchó dicha indicación, es indispensable preguntar a alguien del grupo organizador.

Hay cuatro grupos de tarjetas dispuestas por el grupo organizador. La pieza está dividida en 4 secciones de igual duración, que se corresponden con los colores de las tarjetas.

El grupo organizador, después de haber indicado la duración total, habrá indicado la duración de cada sección. En la primera sección se utilizan las tarjetas con marco ROJO, en la segunda las tarjetas con marco VERDE, en la tercera AMARILLO y en la cuarta AZUL.

Para la realización de la pieza, usted deberá llevar a cabo un máximo de siete tarjetas de cada color. Si usted cuenta con un dispositivo de captura (teléfono móvil, tablet...), tome una fotografía a las tarjetas que quiera interpretar y devuélvalas a su lugar. De no ser el caso, tome las tarjetas que vaya a interpretar y deposítelas nuevamente al terminar la pieza.

Cada tarjeta puede ser utilizada solamente una vez y solamente en la sección correspondiente a su color.

La actividad de cada tarjeta puede durar el tiempo que usted decida, a menos que se especifique lo contrario.

Hay diversos objetos dispuestos en el espacio que pueden ser utilizados por todos. Tómese un tiempo breve para relacionarse con las propuestas de sus tarjetas, los objetos y el espacio.

En caso de que un objeto/instrumento requerido esté siendo utilizado por alguien más, debe esperar a que éste termine su acción antes de poder utilizarlo. Cuando utilice un objeto común, regréselo a su lugar una vez que termine de utilizarlo.

Hay un cronómetro ubicado a la vista de todos. La interpretación de las tarjetas inicia al ser activado.

Alguien del grupo organizador comienza a tocar un pulso lento, señal de que en breve se **activará** dicho cronómetro.

En caso de que la tarjeta no especifique otra cosa, usted decide en qué **momento** de cada sección interpreta cada una de las tarjetas.

La última sección se termina con calma, dándose el tiempo de finalizar las acciones que se estén ejecutando cuando el cronómetro alcance el objetivo.

Otra cosa que se pone en balance son los marcos que suponen un orden (principios de organización) y las prácticas de un espacio (incidencia de incertidumbre). Al respecto, Certeau señala la importancia de prácticas significantes —como contar leyendas—, capaces de inventar espacios. Tales prácticas se enmarcan por límites impuestos pero propensos a ser sorteados:

Desde este punto de vista, sus contenidos no son menos reveladores de ello, y más todavía el principio que los organiza. Los relatos de los lugares son trabajos artesanales. Están hechos con vestigios de mundo. (...), el material (todo el detalle retórico de la “manifestación”) está provisto con los restos de nominaciones, taxonomías, predicados heroicos o cómicos, etcétera, es decir con fragmentos de lugares semánticos dispersos. Estos elementos heterogéneos, incluso contrarios, llenan la forma homogénea del relato. El *más* y el *otro* (detalles o suplementos que provienen de otra parte) se insinúan en el marco recibido, orden impuesto. Se tiene así la relación misma de las prácticas del espacio con el orden construido. En su superficie, este orden se presenta en todas partes punteado y traspasado por elipsis, desviaciones y huidas del sentido: es un orden-colador (Certeau, 1988:120).

Me parece importante recurrir a esta cita, pues la veo como una analogía de las contradicciones que surgen en términos de lo que se controla y el papel que tiene el control en esta pieza. Me ayuda a entender que hay un marco propuesto, pero dispuesto a ser traspasado.

91

El conflicto con las cuestiones que atañen al control surge debido a hábitos y a mecanismos de defensa. Varias veces, durante la composición, pensaba en términos de lograr que la partitura fuera un medio “para evitar que todo sea un caos”. Quizá en el futuro pueda abrirme a la posibilidad de ese caos, pensando que abrirme a esa vulnerabilidad puede permitirme acceder a un espacio propicio para que sucedan irrupciones, transitar las fragmentaciones en lugar de pretender taponarlas, abrirme a la posibilidad de desborde, a posicionarme desde la incertidumbre, disponiéndome a la vez a la riqueza de dejar que las cosas simplemente sucedan, a jugar en ese espacio liminal no conformado, sino susceptible a conformarse. Y debo decir que si este tipo de situaciones no se dan totalmente en esta pieza, sí suceden en algún grado: hay un carácter que implica incidencias y relaciones que resuelven algunos de estos conflictos y que a su vez plantean nuevas reflexiones, por ejemplo: ¿quiénes son los espectadores y quiénes los intérpretes?, ¿qué distingue a cada uno?, ¿qué tipo de situaciones implican abrir el espacio indistintamente?, ¿se pueden lograr relaciones de igual a igual cuando hay un aparato que, de inicio, implica una separación?

Algunas de esas preguntas, generadas a su vez con el contacto con la instalación *Festina Lente*⁶¹ de la que hablé en el capítulo anterior, fueron preocupaciones de mi pieza en sus inicios:

De esta manera, los bailarines se enfrentan con una serie de situaciones: ¿qué pasa si el juego no resulta? ¿Qué pasa si el público no participa? Los espectadores son invitados a encontrar un camino por medio de sus convenciones sociales y deseos. ¿Cómo alteran nuestra percepción del tiempo nuestros sueños, deseos y voluntades? ¿Qué pasa cuando nos percatamos que no estamos solos en nuestros objetivos, cuando nuestra brusquedad se vuelve un proceso colectivo? ¿Podemos contar con los otros? (Brandstätter, 2018).

Al igual que *Festina Lente*, *Microcosmos III* es en sí misma una invitación a ser realizada. Instruye dinámicas en las que, como he mencionado antes, se abren espacios susceptibles a su propia conformación, a la incidencia entre los presentes, concediendo a la incertidumbre la posibilidad de que el juego no resulte, de que el público no participe, de que se crucen los deseos y voluntades de una multiplicidad de imaginarios. Pero se manifiesta la encarnación de un proceso colectivo a través del detonante que pusimos en marcha, que lleva implícito un pacto de disposición en el que se cuenta el uno con el otro.

La pieza fue estrenada en Casa de Ondas, un espacio autónomo y autogestivo en la Ciudad de México⁶² que busqué en parte motivado por lograr una mayor participación de personas ajenas al ámbito académico de la Facultad de Música (FaM) de la UNAM. Aunque debo decir que el número de participantes conocidos de la FaM fue mayor, se logró la participación de algunos vecinos de la colonia.

El grupo organizador fue conformado en esta ocasión por Nonis Prado, Diego Tinajero, Andrea Sorrenti, Adriana Botello y yo. Nos reunimos un par de semanas antes para que conocieran la pieza y asegurarme de que la partitura fuera clara, además de decidir las dinámicas que se pondrían en acción y los objetos e instrumentos que llevaríamos para el evento. Con las dudas que mis compañeras y compañeros me manifestaron, se hicieron algunas precisiones y cambios de orden que

⁶¹ *Festina Lente. Making Haste Slowly* de David Brandstätter y Malgven Gerbes, coreografía que se construye a partir de la interacción entre público y bailarines, en la que se desdibujan algunas líneas entre espectador e intérprete y que se genera a partir de una dinámica lúdica entre los mismos.

⁶² Ubicado en la colonia Santa María la Ribera. Llevado a cabo el 3 de agosto de 2018.

facilitaron la lectura de las instrucciones. El resultado sonoro de esa experiencia puede escucharse en el siguiente enlace:

<https://archive.org/details/Micro3CasaDeOndasMixdown>

Al final de la interpretación repartí algunas hojas con preguntas para recibir una retroalimentación, de las cuales me gustaría extraer algunas observaciones.

Relativo a si la pieza les hizo sentir en algún momento extraños, incómodos o fuera de lugar, una persona admitió que sí, al tener que ver con su propia experiencia de la música que le “quedó como trauma”. En otro caso, alguien se incomodó al quedarse “sin quehacer”, se aburría y repetía las tarjetas en varias ocasiones. Alguien más comentó que, por el contrario, se sintió parte de “un gran instrumento comunitario en el cual quería participar”. Me parece importante referirme al primer caso y su incomodidad de enfrentarse a sus propios “traumas”, dado que es posible que la experiencia para esta persona la haya colocado en situaciones de zozobra o le haya motivado a repensar sus prácticas.

Sobre la pregunta de si habían sentido la experiencia como algo serio o como si se tratara de un juego o un experimento, la tendencia general fue hacia lo segundo. Surgieron apuntes que la designaron como “un experimento de unión social”, “un juego en el que por momentos surgió una «escucha solemne»”, “un juego acotado”, “experimentar con tus sentidos y de cierta manera conocerte en tus reacciones”, “un juego, una experiencia de modo ligero y estimulante, pero también experimento porque estaba la responsabilidad de respetar las tarjetas de colores y el tiempo que fluye”, o bien “una especie de meditación en la que solo estás presente percibiendo con quietud lo que suena sin expectativas y escuchando con asombro”. Este último punto me parece de vital importancia, pues aparece allí una reflexión en torno a la escucha y a la expectativa que se indetermina y que me remite al ideal en la cita de Nono del capítulo anterior. Creo que al dislocar las expectativas se da un paso hacia una emancipación de la escucha.

En cuanto a la manera que tuvieron los músicos de relacionarse entre sí, algunos manifestaban haber logrado una conexión o haber sentido complicidad con otras personas; otros, estar más enfocados en las relaciones sonoras, en crear “diálogos sonoros” o “juegos entre sonidos”, por ejemplo: “durante varios momentos he respondido a sonidos cercanos, logrando tener una breve conversación musical y rítmica”. O, por otro lado: “mi compañero disparó mi última participación, fue un tipo de desobediencia”. No estoy seguro del tipo de desobediencia al que se refiere esta persona, pero me es grato saber que hubo también trasgresión.

Por último, comparto algunas reflexiones que algunos de los presentes tuvieron a bien compartirme sobre lo que les suscitó la experiencia: “Simplemente me encantó que algo así creara una conexión entre el grupo y el público”. “Me encantó que participáramos tantas personas, muchos no nos conocíamos, por lo que fue linda la convivencia por medio de la creatividad”. “He notado que casi todos han participado en la interpretación sin mucho temor, más bien con deseos de participar, cosa que me sorprendió”. Por último: “¿Cómo están formadas las instrucciones? Es decir, ¿qué condiciones se construyen y cómo se teje la interacción? ¿Qué tanto cambia el proceso cuando cambian las circunstancias del performance?”

Como podemos ver, hay preguntas formuladas en torno a la realización de la pieza, lo que es de vital importancia si pensamos en el ideal de apuntar a una práctica reflexiva y problematizante, y que espero que se conviertan en aliciente para seguir procurando la realización de experiencias de este tipo.

En esta pieza habita entonces el accionar de una convivencia, en los umbrales entre lo determinado y lo indeterminado, entre el control y el descontrol. Manifiesta una posibilidad de intercambios entre lo que se propone y la práctica que los usuarios hagan de ella. La virtud de compartir un marco de acción hace de la colaboración la condición necesaria de su subsistencia.

CONCLUSIONES

Este proceso de investigación, que abarca problemas relacionados a la creación humana y la creación musical en relación con el mundo que habitamos y con lo que de él nos habita, o nos transita, me ha permitido conocer que en mis prácticas musicales suelen reflejarse aspectos de la forma en que vivo. En otros momentos he mencionado los cambios que implicó en mí hacer la Maestría en Composición. Fue un espacio ideal para ceder a una transformación que estaba latente en mis intereses como compositor y como ser humano en sociedad. Esto me deja responsabilidades y compromisos para con las personas con las que colaboro y las cuales concibo como mi microcosmos social.

Las experiencias emocionales, las vivencias y los cruces con otras ideas de otras prácticas, tanto propias como ajenas, me permitieron reevaluar mi práctica. Al hacerlo, y al construir el ciclo de piezas *Microcosmos* desde un proceso de experimentación que abría un campo fértil para el cuestionamiento, se abrió también la oportunidad de llevar a cabo esta investigación, partiendo de las reflexiones en torno a las piezas y los tránsitos que se dieron entre ellas y la teoría, con lo que se promueve el desarrollo de un aparato crítico desde la mirada que aquí se ofrece y que, a su vez, puede potenciar la realización futura de las piezas.

El descubrimiento de las ideas potenciales, de las búsquedas y deseos detrás de una música particular, es provocado por la necesidad de entender las cosas, de dónde surgen y cómo se exteriorizan en determinada (¿o indeterminada?) creación humana. En este trabajo, a la par de observar y nombrar lo anterior, se abre un espacio para problematizar lo que emerge como potencia de las estrategias artísticas y la experimentación en torno a la indeterminación, de cómo se reinterpretan, adquieren forma y manifiestan desde mi imaginario musical.

Cabe decir que el propósito de este trabajo no ha sido establecer definiciones del concepto de indeterminación ni abordar un estudio de la música experimental. En ese sentido, se pueden observar omisiones de nombres, movimientos, ensambles u obras importantes, exclusiones hechas por distintos motivos, especialmente por el grado de impacto que tenían en las piezas o en el imaginario que les daba lugar. Es decir que pudimos ver en este trabajo aquello que fue meramente esencial para la creación de las mismas. Incluir un panorama de todo aquello que se estudió habría sido irresponsable, al merecer muchos de esos trabajos sus propias investigaciones. Por otro lado, en torno a la noción de indeterminación, este trabajo implicó profundizar en sus alcances.

En este proceso he descubierto varias motivaciones e intereses propios, como mi interés y atracción hacia el arte que se incrusta en las prácticas sociales y que parte de la necesidad de imaginar otros mundos posibles. Por otro lado, me permitió entender la necesidad de transformación como escape a lo que se instituye desde la costumbre, como síntoma de inconformidad de nuestras formas de hacer, de nuestros modos de relacionarnos, como necesidad de poner en cuestión nuestro contexto y los paradigmas cimentados en nuestro quehacer.

Si bien las relaciones que se establecen con lo urbano en el presente trabajo se pudieron construir desde cualquier otro sistema complejo, los vínculos establecidos con dicho ámbito sirvieron para impulsar las metáforas y analogías hechas en el terreno de lo artístico. Pero hay algo que me parece imprescindible, y es la posibilidad de dar relecturas a manifestaciones artísticas desde estos espacios, es decir que, profundizando en marcos como puede ser el de la antropología urbana, se podrían elaborar corpus teóricos desde los cuales sea factible analizar manifestaciones artísticas que se intuyan en relación con diversos aspectos de la vida humana o de las conductas sociales, fenómenos analizados desde otros campos de las ciencias sociales. Es por ello que la noción de liminalidad apareció como pieza importante de este rompecabezas, dejándome articularlo como una práctica artística en situación de transformación que me permite apuntar a una zona de indeterminación desde la cual, nuevamente, emerge el potencial de construir teoría en torno a lo musical, semejante a lo que hace Ileana Diéguez con algunas prácticas escénicas en Latinoamérica. Esto implica preguntarnos: ¿podemos apreciar elementos de liminalidad en alguna pieza musical?, ¿qué implicaciones tendría esto para su análisis o su interpretación?, ¿se puede decir que una pieza es liminal y cuáles serían los aspectos fundamentales que nos harían afirmarla como tal? Dejo esto como posibilidad de apertura al diálogo del lector con este trabajo.

La “poética liminal” que propongo en el trabajo me ha permitido acceder al entendimiento de lo que hay detrás de las piezas, al pensar que ciertas características de una práctica musical pueden ser pensadas como metáfora de la sociedad y de sus conflictos inherentes, pero también de una humanidad idealizada, de seres dispuestos al diálogo, a la convivencia, resaltando la importancia de la capacidad de escucha, de lo lúdico, de la creatividad colectiva, de las relaciones que se construyen en un espacio de carácter vivencial.

Por otro lado, las reflexiones suscitadas en esta investigación han permeado mi trabajo compositivo y mi pensamiento a diversos niveles. Este proceso ha significado una especie de emancipación dada desde la posibilidad y confianza de poder, ahora, abordar la práctica artística en mis propios términos, con ese carácter de instituyente que puede cargar una práctica creativa, replanteando el

imaginario social desde el que se construyó mi formación. Con ello, considero otras formas de pensar *la obra*, que antes concebía como objeto artístico, con fines meramente estéticos, añadiendo ahora la dimensión de la posibilidad de manifestaciones o vivencias artísticas que son procesos, espacios estructurantes y estructurándose, llenos de capacidad de revelación, de posibilidades y potenciales. En ellos, la composición puede determinar parte de un resultado, invitar a dialogar, desarticular prácticas cotidianas, entre otras cosas. Es decir, en estas piezas, que se presentan como “espacio de posibilidades”, hay a la vez restricciones que juegan el papel de marcos de acción, se pueden ver como propuestas que sirven para construir, para energizar y distinguir los terrenos que explora cada una. Puede cargar una necesidad de que una pieza sea construida con los otros, desde los otros; y ahí se juegan cosas, fenómenos hechos de liminalidad, opciones de lo posible, de lo imaginable.

Considero que una partitura puede ser tanto un dispositivo de control como un espacio de posibilidades; puede verse como un medio que pone en disposición prácticas a partir de las que pueden emerger potenciales creativos, imaginaciones o interacciones. Éstas no son necesariamente ajenas a los conflictos, en los cuales, retomando las ideas de Nono vistas en el segundo capítulo, pueden darse los momentos más emocionantes. Una partitura puede verse como ficción de certidumbre, ya que lo que normalmente tenemos ante nosotros es la cara del orden, que ha sido filtrada y que no nos muestra los conflictos o tensiones de aquello que no se nombra, de las situaciones que traspasaron el proceso o de aquello indeterminado que puede hacer el proceso más creativo y más complejo cuando entra en resonancia con alguien que lo interpreta.

Aparece aquí otra aparente paradoja en analogía con la estructura en contraposición —yo propondría pensar ya en términos de complementariedad— con la *communitas*; la estructura como aquello que presenta un sistema diferenciado, determinado, perdurable, esa misma ficción de certidumbre que se complementa con el potencial entre sus grietas, con lo que surge de su actuar, con lo que ocurre mientras la *performance* sucede.

Así pues, no es de extrañar que una de las mayores confusiones a lo largo de este proceso hayan sido las relativas al control o a las restricciones que presentan las piezas. Las reflexiones sobre lo que implica acotar algo, definir o proponer alguna dinámica, lo que se abre y se cierra al momento de dar una instrucción, me llevan a pensar la lucha que experimenté al “ceder el control”. Tal como el espacio urbano está planificado para ciertas dinámicas, su control total resulta prácticamente imposible. Del mismo modo, una partitura puede estructurarse de tal manera que da la sensación de tener situaciones bajo control, pero la práctica suscitada por “el usuario” es impredecible, crearía la sensación de un territorio “fijo” hasta que se transforma al ser transitado. Personalmente creo que el

grado en el que éste puede transformarse está mediado por la flexibilidad que permite una pieza. Ahora bien, conforme este proceso iba adquiriendo un cauce, se volvió cada vez más importante la incidencia de los otros, la construcción desde la colectividad como una forma de relacionarnos personalmente y con nuestro entorno.

La primera pieza del ciclo, *Microcosmos I – communis*, se plateó como metáfora de la comunicación humana. Desde ese punto y al redactar el texto que lo hace explícito, se plantea a la vez una narrativa. Hay expectativas en una escritura que plantea modos de proceder específicos propuestos desde una lectura lineal. En esos momentos aún no estaba yo tan interpelado por los alcances de una indeterminación que, debo decir, está usada aquí como estrategia artística. Sin embargo, la pieza representa una apertura a las posibilidades de otros modos de abordar la práctica musical desde una perspectiva personal; fue catalizadora de exploraciones, reflexiones y modos de pensar. Representa la zona de alejamiento y es por ello que está llena de resistencias, en plena incertidumbre, por ser el inicio de una desterritorialización; es el umbral de una práctica que me permitió criticarla y replantearla.

La segunda de las piezas, *Microcosmos II ~~communitas~~ - commuter*, fue planteada ya como un espacio en el que sus configuraciones pueden ser el reflejo de una realidad a mayor escala. El enfoque está puesto en potenciar el proceso colectivo, y es por ello que lo primero por hacer es tomar decisiones entre los intérpretes. Sin embargo, me parece que no ha desplegado sus alcances en términos de colaboración al momento de realizarla. Tanto el texto como el dibujo que conforman la partitura tienen como intención dislocar códigos, requieren traducir al ámbito de lo sonoro lo propuesto desde lo visual y lo acordado con el ensamble. Se busca problematizar aspectos de los hábitos de los intérpretes desde una problematización de mis propios hábitos. Me parece que hay en ello un terreno de posibilidades abierto a múltiples indeterminaciones que pueden dinamizar o potenciar ideas, prácticas e imaginaciones.

La segunda pieza representó también un cambio en la forma como se manifiestan allí mis propias pretensiones, deseos y estrategias de control, poniendo en ciernes planteamientos que desembocarían en la tercera pieza del ciclo, *Microcosmos III – communitas*, en la cual problematiza el imaginario social que a través de la costumbre ha enmarcado papeles, conductas y expectativas. Se plantea la posibilidad de instituir otras configuraciones al dislocar la segmentación entre audiencia, intérpretes y compositor. En esta pieza se explora la accesibilidad a construir la experiencia de forma colectiva. Al abrir ese espacio indistintamente, se vulnera la incidencia y la contingencia, pero a la vez

se detona un pacto de colaboración, se dispone un accionar que posibilita la desarticulación de algunas costumbres.

Esto es un reflejo de los conflictos que se dan en la relación estructura-*communitas*, de las relaciones sociales que transitan los intersticios de un sistema de estatus y jerarquías. De aquí se retoma la cuestión entre lo que la partitura enuncia y lo que ocurre en la práctica. Creo que este ciclo de piezas avanza en cuanto a la disposición que tiene su estructura (partitura) como posibilidad a ser instituida desde la autonomía de quienes las practican.

Viéndolo como reflejo de la sociedad en que vivimos, pienso que hay capacidades instituyentes en la indeterminación, a través de la interacción y la colectividad. De tal suerte, optar por componer desde lo indeterminado o hacia lo indeterminante se vuelve casi un manifiesto, cuando menos una postura o un ideal hacia la construcción de una utopía de nuestras propias relaciones, pero a su vez es dejar huella de un proceso de reestructuración y es también la oportunidad de generar propuestas que pueden permitir a otros entrar en resonancia con ellas, conteniendo el potencial de ser espacios de imaginación radical que contribuyen a sentar las bases de una sociedad instituyente.

Puedo afirmar que mis prácticas se han alterado. Lo observado por Turner sobre la liminalidad como un tiempo y lugar de alejamiento de los procedimientos normales de una acción social y su contemplación como potencial para la revisión de los axiomas y valores de la cultura (Turner, 1988:171) está cobrando su peaje. La importancia de este trabajo, en ese sentido, es que, a través de una necesidad de explorar otras formas de expresión de una voluntad creativa, se manifiesta una necesidad de no comprometer al arte por posturas impuestas, cuestión que me parece fundamental para el desarrollo de cualquiera que transite en el medio y que, dicho sea de paso, puede darse desde cualquier medio de representación que se elija.

Las transformaciones que se originaron en este proceso me permitieron entender algunas relaciones entre la vida y la voluntad creativa, tales como las situaciones de incertidumbre que pueden potenciar la inventiva y que veo en relación con la indeterminación y las posibilidades que se abren al ponerla en práctica en el campo de la música. Asimismo, entiendo dichas situaciones como posibilidades para energizar una transformación en la que el extrañamiento que ésta produce puede ser fuente de creatividad, puede generar una actitud experimental que invite a la búsqueda, a replantearse los supuestos, a tomar decisiones y a dislocar posturas, tomando en cuenta que siempre hay cosas por descubrir.

Por último, quizá una de las conclusiones más importantes fue descubrir que la incertidumbre carga potencial para posicionarnos frente a otra escucha.

Sigamos investigando, creando e imaginando, intentemos descubrir lo que hay detrás de las piezas con las que tenemos contacto, la naturaleza de sus sonidos, deseos y resistencias. Si abordamos la música como un microcosmos, en ella puede jugarse el universo entero.

Así pues:

Microcosmos es una manifestación artística en que la incertidumbre y la transformación pueden ser potenciales para la creatividad.

Microcosmos es una reconfiguración de mi práctica artística, una deconstrucción que replantea la forma en la que me relaciono con la sociedad.

Microcosmos es la búsqueda de potenciales de la indeterminación, cuyas ramificaciones y puntos de fuga son parte de la experiencia de la vida humana, que ofrece pluralismo creativo en continuo movimiento y que abre el campo a múltiples posibilidades creativas.

Microcosmos es una serie de piezas creadas desde la zozobra de una ciudad trasgresora, que se alimenta de ella y regurgita en ella.

Microcosmos es una investigación que queda abierta, que tiene la capacidad de renovarse y actualizarse constantemente de acuerdo con las experiencias que puedan darse al entrar en contacto con ella y con las piezas; es la posibilidad de pensar, más que en procesos, en vivencias...

[Complemente con una idea de lo usted piense que es Microcosmos].

FUENTES CONSULTADAS

- Astaburuaga, Santiago (2014). *Creación y realización del ciclo piezas de escucha: Trazando los bordes entre lo determinado e indeterminado en su proceso*. México D.F. UNAM, Tesis de maestría.
- Augé, Marc (2002). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa.
- Auslander, Phillip (2006). *Musical Personae*. The Drama Review, vol. 50, núm. 1 pp. 100-119.
- Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Imágenes, gestos, voces. Paidós.
- Bauman, Zygmunt (2013). *Vida líquida*. Ed. Paidós.
- Behrman, David (1965). "What Indeterminate Notation Determines". *Perspectives of New Music*, Vol. 3, No. 2 pp. 58-73. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/832504>
- Boyer, Christine M. (2018). *The indifferent city*. Urban Village e-flux architecture. Disponible en: <http://www.e-flux.com/architecture/urban-village/169800/the-indifferent-city/>
- Brandstätter, David (2018). "Festina Lente. Making Haste Slowly". Comunicado de prensa. Museo Universitario del Chopo. Disponible en: <http://www.chopo.unam.mx/danza/FestinaLente.html>
- Buj, Marina (2013). *Grafismos en la música: Origen y desarrollo de las partituras gráficas*. Sinfonía Virtual No. 24. Disponible en: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/024/grafismos_musica_partituras_graficas.pdf
- (2014). *Partituras gráficas circulares: Entre tiempo y espacio*. Barcelona, Research, Art, Creation, 2(3), 277-300. Disponible en: <http://www.hipatiapress.com/hpjournals/index.php/brac/article/view/985/1006>
- Cage, John (1969). *Notations*. Something Else Press. New York.
- (2010). *Para los pájaros*. Ed. ALIAS.
- (2011). *Silence. 50th anniversary edition*. Wesleyan University Press. New York.

- Cancino Pérez, Leonardo (2011). "Aportes de la noción de imaginario social para el estudio de los movimientos sociales". *POLIS Revista Latinoamericana*, núm 28. Disponible en:
<http://polis.revues.org/1151>
- Cardew, Cornelius (1971). "Towards an Ethic of Improvisation". En *Treatise Handbook*. Edition Peters. Trad. Iván Naranjo, en *Mula Blanca* #17 Abril-Junio 2016. Disponible en:
<http://mulablanca.com/17-abril-junio-2016/> (consultado 31 de Marzo de 2018)
- Cardew, Cornelius (2004. 1a ed. 1974). *Stockhausen Serves Imperialism*. Ubuclassics.
- Carpenter, Alexander (2018). *Mikrokosmos, Progressive Pieces (153) for Piano in 6 Volumes, Sz. 107, BB 105*. Disponible en:
<https://www.allmusic.com/composition/mikrokosmos-progressive-pieces-153-for-piano-in-6-volumes-sz-107-bb-105-mc0002361203>
- Carrasco, Nicolás (2012). "Sobre la indeterminación en la música de John Cage y Morton Feldman". *Resonancias*, vol. 16, n° 30, mayo 2012, pp. 23-28. Chile.
- Castoriadis, Cornelius (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets. 1ª ed. 1975.
- Certeau, Michel de (1996). *La invención de lo cotidiano. Vol. 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Corrado, Omar (2004). *Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones*. Revista Argentina de Musicología, Número 5-6, Buenos Aires, 2004-2005, pp. 17- 44. Disponible en:
<https://www.latinoamerica-musica.net/pdf/sitio-omar-canon.pdf>
- De la Rosa, Carlos. (2011). *Pensamiento líquido. Análisis del pensamiento de Zygmunt Bauman*. Disponible en:
<http://elmundosegunbauman.blogspot.mx/2011/07/pensamiento-liquido-analisis-del.html> (consultado 31 de marzo de 2018).
- Deleuze, Guilles, y Félix Guattari (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Ed. PRE-TEXTOS. Valencia.
- Delgado, Manuel. (1999). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Anagrama. Barcelona.

Diéguez, Ileana (2007). *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política*. Ed. ATUEL. Buenos Aires.

Eco, Umberto (1992. 1ª ed. 1962). *Obra abierta*. Planeta Agostini. Traductor Roser Berdagué.

Feisst, Sabine (2002). *Morton Feldman's Indeterminate Music*. Liner notes to: Morton Feldman Edition, Vol. 4: Indeterminate Music. Mode Records. Disponible en: <https://www.dramonline.org/albums/morton-feldman-edition-vol-4-indeterminate-music/notes> (Consultado 31 de Marzo del 2018).

Feldman, M. (2000). *Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman*. New York: Exact Change. Cambridge.

Floros, Constantin (2006). *New Ears for New Music*. Peter Lang Edition.

Fournier, Patricia & Jiménez, Luis (2009). "Ritos de paso y liminaridad: Communitas y performance en torno a la tumba de Jim Morrison". *Ritos de Paso. Arqueología y Antropología de las Religiones*, vol. III, coord. por P. Fournier, C. Mondragón W. Wiesheu, pp. 53-77. PROMEP-CONACULTA-ENAH, México.

Friedman, Ken, Owen Smith y Lauren Sawchyn (eds.) (2002). *The Fluxus Performance Workbook*. A Performance Research e-publication.

García Castilla, J. D. (2015). *Ruido Libre. La economía musical de la política*. México D.F. UNAM, Tesis doctoral.

García, Victor, Rufina Gutiérrez, Bertha Marco, Engracia Olivares, Teresa Serrano (1990). *Enseñanza de la filosofía en la educación secundaria*. Ediciones RIALP, S. A., Madrid.

Goehr, Lydia (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford University Press.

Goehr, Lydia (2002). "In the Shadow of the Canon". *The Musical Quarterly*. Volumen 86, Issue 2, 1 January 2002, Páginas 307-328.

Griffiths, Paul. (2007-2016). *Aleatory*. (O. M. Online, Ed.) Grove Music Online. Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/00509> (consultado el 20 de enero de 2017)

Harris, Tony (2013). *The Legacy of Cornelius Cardew*. Ashgate Publishing Limited. Nottingham Trent University, UK.

Henderson, Phillip (2009). *Concerning Temporality in Music. Treatise & Treatise Handbook*, by Cornelius Cardew. Disponible en:

<http://verticaltemporality.blogspot.mx/2009/01/review-treatise-treatise-handbook-by.html>

Higgins, Dick (2001). "Intermedia". *Leonardo*, Vol. 34, No. 1, pp. 49-54. MIT Press.

Juett, JoAnne C. (2010). "Pauline Oliveros and Quantum Sound". *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, Vol. 6, No. 2.

Lange Valdés, Carlos (2015). "Comprender la urbanidad. Oportunidades y desafío de la antropología urbana en el marco de la política de desarrollo urbano". *Antropologías del Sur*. No. 3 2015. Págs. 137-154. Disponible en:

<http://revistas.academia.cl/index.php/ads/article/view/836/960>

Lely, John, y James Saunders (2012). *Word Events. Perspectives on Verbal Notation*. The Continuum International Publishing Group. New York.

Lock, Graham (2008). "What I Call a Sound: Anthony Braxton's Synaesthetic Ideal and Notations for Improvisers". *Critical Studies in Improvisation*. Vol 4, No. 1.

Lucier, Alvin (2012). *Music 109. Notes on Experimental Music*. Wesleyan University Press.

Madrid, Alejandro, y Pepe Rojo (2018). "Experimentalism as Estrangement". En *Experimentalisms in Practice. Music Perspectives from Latin America*. Oxford University Press.

Miles, Stephen (2018). *Notes on Cornelius Cardew*. Disponible en:

<https://www.newmusicnewcollege.org/cardew.html>

Morgan, Robert (1994). *La música del siglo XX*. Akal (Trad. Patricia Sojo).

Nancy, Jean-Luc (2007). *A la escucha*. Amorrortu. (Trad. Horacio Pons).

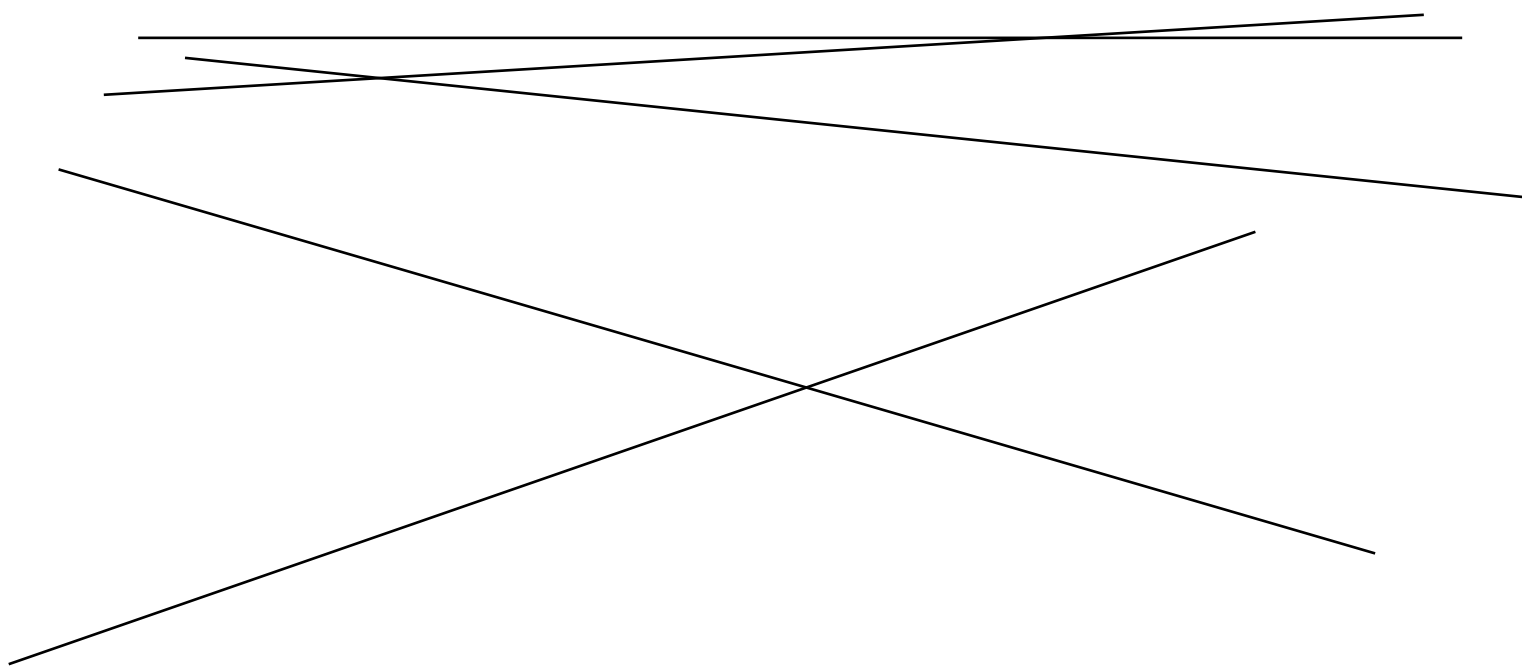
Nocera, Pablo (2007). "El concepto de efervescencia en la sociología durkheimiana. Repensando la dinámica de las representaciones colectivas". VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Disponible en:

<http://www.aacademica.org/000-106/433> (Consultado 31 de Marzo de 2018).

Nono, Luigi (2007). *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*. Il Saggiatore. Milán.

- Nyman, Michael (1999). *Experimental Music. Cage and Beyond*. Cambridge University Press.
- Oliveros, Pauline (1971). *Sonic Meditations*. Smith Publications.
- (1984). *Software for People. Collected Writings 1963-80*. Smith Publications.
- (2005). *Deep listening. A composers sound practice*. iUniverse Inc.
- Porfiriadis, Alexis (2018). *Between the We and the I*. Disponible en:
<http://alexisporfiriadis.blogspot.mx/2018/02/between-we-and-i-2018.html>
- Parsons, Michael (2001). "The Scratch Orchestra and Visual Arts". *Leonardo Music Journal*. Vol 11, pp 5-11. The MIT Press.
- Pritchett, J., L. Kuhn y C. Hiroshi Garret (2007-2016). "Cage, John". *Grove Music Online*. Oxford University Press. Disponible en:
<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/A2223954>
- Restrepo, Sergio (2006). "La música indeterminada como sistema de comunicación". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 2, núm. 2, 2006, pp. 176-220. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia. Disponible en:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023492002> (Consultado 31 de Marzo de 2018).
- Rowe, Keith, e Inti Meza (2017). *La escucha sin fondo*. Buró-Buró. México.
- Saunders, James (2009). *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Bath Spa University. UK.
- (2018). *Things to Do*. <http://www.james-saunders.com/things-2/>
- Small, Christopher (1997). "El musicar: Un ritual en el espacio social". *Revista transcultural de música*.
- Smith Brindle, Reginald (1996). *La Nueva Música. El movimiento avant-garde a partir de 1945*. Ricordi Americana (Trad. Alicia Artal).
- Stamp, Jimmy (2013). *5 1/2 Examples of Experimental Music Notation*. Smithsonian.com Disponible en:
<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/5-12-examples-of-experimental-music-notation-92223646/#2dRjceruAMYbJ5za.99>
- Szendy, Peter (2003). *Escucha. Una historia del oído melómano*. Paidós.
- Turner, Victor (1988, 1ª ed. 1969). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus Alfaguara. (ver. Castellana rev. Beatriz García Ríos).

- (2007 1ª ed. 1980). *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. Siglo XXI. (Trad. Ramón Valdés y Alberto Cardín).
- Valdéz, Federico (2014). *Creación musical en perspectiva -Tres ensayos-*. UNAM. Tesina de maestría en composición.
- Van Gennep, Arnold (2008 1ª ed. 1969). *Los ritos de paso*. Alianza Editorial. Madrid. Trad.
- Werder, Manfred (2005). “La música del silencio, o el <<sonar>> del mundo”. *Heptagrama*, No. 3 http://www.posgrado.unam.mx/musica/heptagramaA/public_html/?p=304
- Werder, Manfred (2009). “Partituras de texto – Declaración”. *Heptagrama*, No. 3. Trad. María Torres y Nicolás Carrasco.
- Werder, Manfred (2010). “Declaración sobre Indeterminación”. *Heptagrama*, No. 3.
- Wolff, Christian (2017). *Occasional Pieces. Writings and Interviews, 1952 – 2013*. Oxford University Press.
- Young, La Monte, y Jackson Mac Low (eds.) (1963). *An Antology of Chance Operations*.
- Yunis, Natalia (2015). “Clásicos de Arquitectura: Parc de la Villette / Bernard Tschumi Architects”. Disponible en: <https://www.archdaily.mx/mx/767793/clasicos-de-la-arquitectura-parc-de-la-villette-bernard-tschumi-architects>



MICROCOSMOS

2017 - 2018

David López Luna.

Me descubrí discutiendo con los rumores de aquellos sonidos que descubrí como míos.

MICROCOSMOS I – *communis*.

Para ocho intérpretes. Ensamble mixto.

2017 (rev. 2018)

David López Luna

Microcosmos I – *communis*.

Para ocho intérpretes. Ensamble mixto.

Microcosmos I es la primera pieza de este ciclo, generado por una exploración en torno a la indeterminación.

Es analogía de la comunicación humana.

Imagen sonora de una multitud de ideas contenidas, que habla para sí misma, murmura para no ser escuchada.

Se liberan voces, resuenan, encuentran ecos con otras.

Violencia, voces con voluntad de imposición.

Caos.

Acuerdo, consenso, retroalimentación de los diferentes discursos.

Utopía.

Guías a la ejecución.

La partitura está compuesta de un mapa común a todo el ensamble y esta misma serie de instrucciones para todos.

La pieza es para ocho intérpretes, numerados en el mapa. Los primeros cuatro (1-4) utilizan instrumentos acústicos, los siguientes tres (5-7) pueden utilizar cualquier fuente sonora, el último (8) utiliza únicamente sonidos generados por medios electrónicos.

La duración de la pieza es de al menos seis minutos y es determinada por el ensamble. Una vez acordada la duración final, el ensamble establece proporcionalmente la duración de cada sección e individualmente la de sus elementos internos.

La pieza consta de 4 secciones:

Sección A: Se puede definir como una sección textural. Los sonidos deben articularse como una analogía del susurro, del murmullo. El mapa muestra una línea irregular interrumpida por *breves destellos de actividad*, que emergen como contraste a la sonoridad general.

Sección B: Los *solos* plantean la analogía de voces o discursos que emergen y dialogan, por lo que toda actividad sonora debe convivir sin saturación.

Los *solos* deben ser preparados individualmente por los respectivos intérpretes y deben darse a conocer al resto del ensamble.

La indicación *acompaña* (para 1-4), implica trabajar sus respectivos materiales posibles en relación con las propuestas de los *solos*.

Los demás ejecutantes (5-8) pueden decidir su actividad en relación a los otros con base en lo que está sucediendo durante la ejecución o estableciendo previamente sus materiales.

Hacia el final de la sección hay un crescendo general. Se pasa de la analogía del diálogo a la de la discusión.

Sección C: Las indicaciones en el rectángulo largo son comunes para todos los intérpretes. El caos es requerido. Los intérpretes permanecen en una dinámica estridente con acciones gestuales vertiginosas.

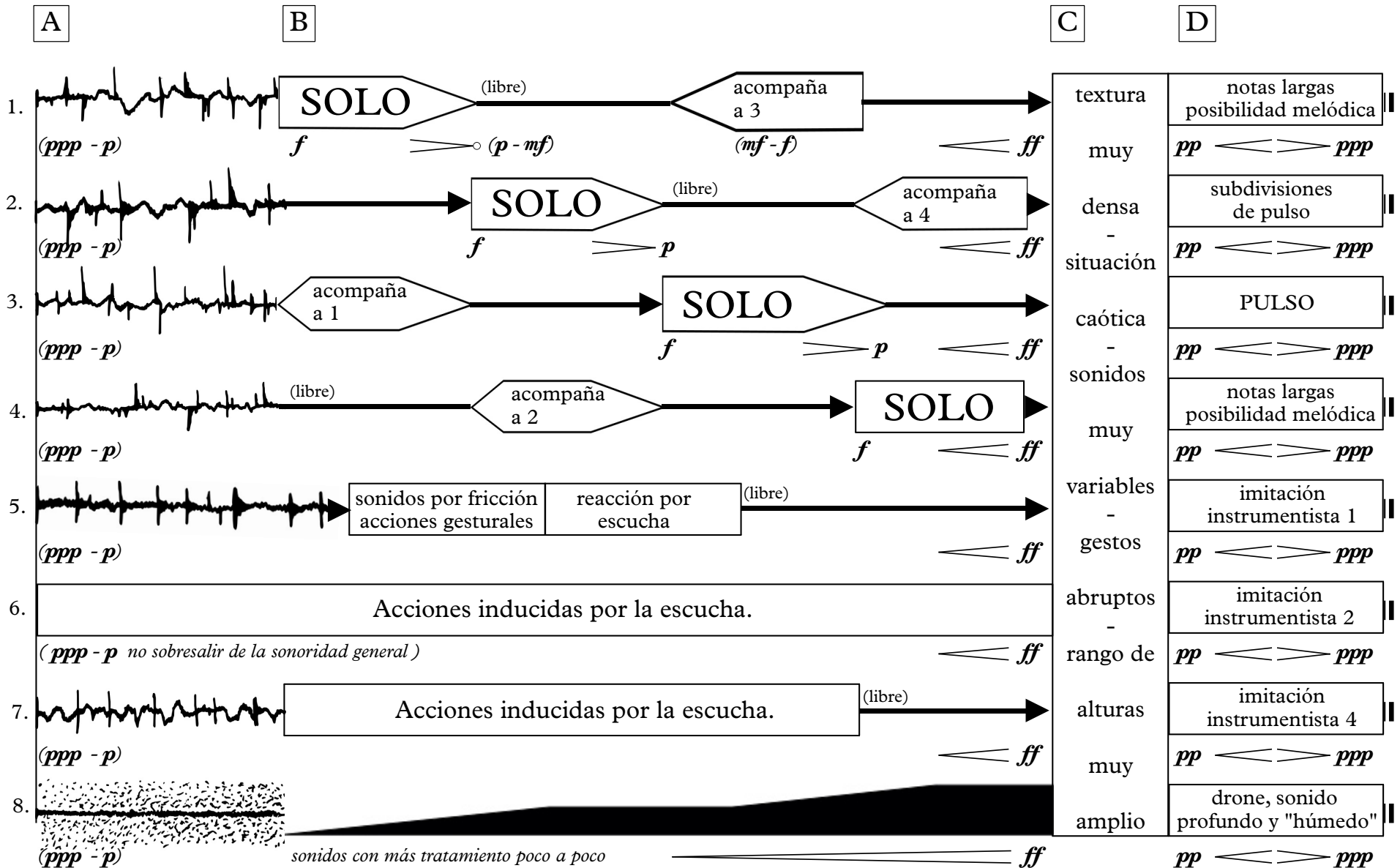
Sección D: La dinámica de toda la sección es sutil. El intérprete 3 introduce un pulso lento. Poco a poco, todo el ensamble se ajusta a dicho pulso con las acciones requeridas en sus recuadros.

Las líneas con cabeza de flecha indican una transformación gradual.

El intérprete 8 parte en la sección B de una textura o de sonidos que considere simples e incrementa gradualmente lo que considere su complejidad.

Microcosmos I

communis



...for a small portion of our lives we are conscious of being in this silent community. -M.Pisaro

MICROCOSMOS II ~~communitas~~ – *commuter.*

Para cualquier número de intérpretes.

David López Luna
2017-2018

Los créditos a los intérpretes como co-creadores de esta pieza deben especificarse en todos los casos.

MICROCOSMOS II – *commuter*.

Para cualquier número de intérpretes.

Notas preliminares:

La partitura consiste de un gráfico y esta serie de instrucciones comunes para todo el ensamble.

Los intérpretes pueden utilizar cualquier instrumento, objeto o equipo procesador de sonido.

La duración de la pieza es de al menos 10 minutos. No utilizar cronómetro bajo ninguna circunstancia.

Preparación:

El gráfico se divide en tres tipos de materiales:

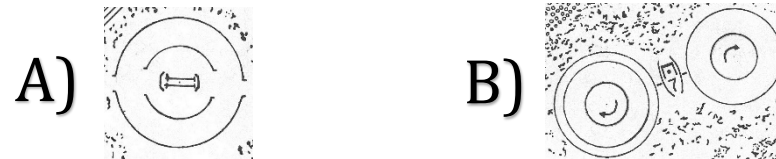
1. Elemento granular.
2. Figuras vinculadas a un pentagrama.
3. Figuras compuestas por cualquier unidad gráfica que no incluyan granulación ni pentagrama.

Material 1 (granular): El ensamble, en común acuerdo, debe definir una tipología de su sonoridad general. Dentro de ese marco, se deciden individualmente sus cualidades particulares.

Material 2 (vinculadas a un pentagrama): A partir de propuestas personales presentadas en ensayo, el ensamble acota el uso de recursos posibles para su interpretación, tomando en cuenta que los materiales de este tipo sugieren el uso de alturas definidas en alguna(s) de sus partes. Dentro de ese marco, se deciden individualmente sus cualidades particulares.

Material 3 (otras unidades gráficas): Se definen de manera personal y tiene la posibilidad de múltiples lecturas.

Figuras A y B –*The magic circle of infinity (Makrokosmos I)* y *Twin suns (Makrokosmos II)*, respectivamente—: Hacen referencia a las piezas mencionadas de George Crumb y su aproximación implica la recontextualización de ambas. De manera personal, se deciden y se trabajan posibles rasgos y gestos de ambas piezas. A partir de dicho trabajo, se ensamblan en conjunto durante ensayo para interpretarse como un evento colectivo.



Interpretación:

La dinámica en general es leve, considerando ciertas fluctuaciones de acuerdo a la interpretación de los distintos materiales.

Cada intérprete decide entre cuatro y diez figuras de tipo 2 o 3 a interpretar. Luego de esto, traza una trayectoria que comience en cualquier punto del borde del gráfico y termine en el centro, concatenando las figuras elegidas. Cualquier forma y dirección de trayecto son posibles.

Una figura no puede ser repetida por el mismo intérprete.

El elemento granular articula el trayecto entre figuras. Antes y después de la realización de cada una, el intérprete puede hacer una pausa para reanudar su recorrido.

Cuando la **figura A** (*The magic circle of infinity*) aparece por primera vez en el trayecto de cualquiera de los intérpretes, éste ejecuta una señal, con la cual se suspenden las actividades del resto del ensamble para abordar en conjunto el evento provocado por la figura. Es decir, cada intérprete que haya elegido la **figura A** dentro de su trayecto, determina, previo a ensayo, un gesto reconocible que debe dar a conocer al resto del ensamble. Una vez que al estar interpretando la pieza se lleva a cabo cualquiera de dichos gestos, todos interrumpen su actividad para abordar una interpretación conjunta de la figura. Al concluir, cada intérprete retoma su trayecto.

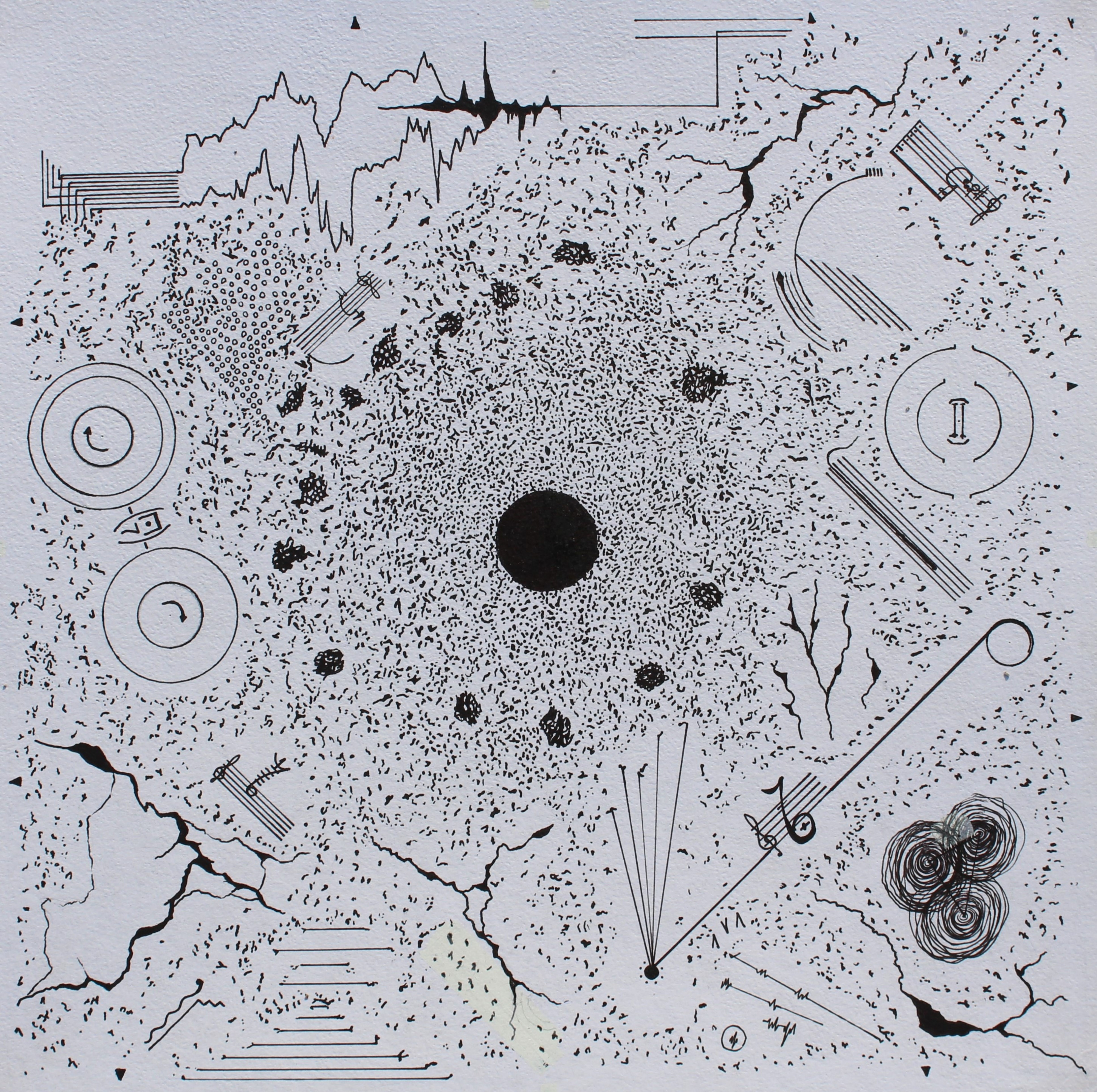
Una vez que la **figura A** ha sido interpretada en conjunto, se transforma al orden de *material 3* para quienes la hayan elegido en su trayecto y se interpreta individualmente, es decir, la **figura A** se interpreta como evento colectivo sólo una vez.

La **figura B** (*Twin suns*) es activada como evento colectivo únicamente después de que el evento de la **figura A** haya sido llevado a cabo y se interpreta de la misma manera. De manera inversa, la **figura B** permanece dentro del orden *material 3* y es interpretada individualmente por quienes la crucen en su trayecto hasta la activación del evento de la **figura A**. Una vez que la **figura A** es activada, la **figura B** es susceptible de ser interpretada colectivamente cuando aparezca en el trayecto de alguno de los intérpretes (siguiendo el mismo procedimiento que con la **figura A**).

La duración de cada una de las **figuras A** y **B** como eventos colectivos es de aproximadamente una décima parte de la duración total de la pieza.

No es indispensable que las **figuras A** o **B** sean parte de la trayectoria de todos, pero sí de al menos uno de los intérpretes. Ante la eventualidad de que nadie haya elegido ni *A* ni *B* como figura a realizar, al menos uno de los intérpretes debe replantear su trayecto para que las condiciones descritas anteriormente ocurran.

*Si la pieza se interpreta por una sola persona, las condiciones descritas anteriormente deben ser reinterpretadas para que tomen forma como un performance unipersonal.



MICROCOSMOS III - *communitas*

Para un grupo de personas.

2018

David López Luna

Microcosmos III puede ser interpretada por cualquier número de personas y con cualquier tipo de objetos o de instrumentos con o sin amplificación.

Su duración es de al menos 12 minutos.

La pieza puede ser realizada en cualquier tipo de espacio, público o privado.

Independientemente del espacio en el que se realice, es indispensable invitar a los asistentes o a los transeúntes a participar en su interpretación.

El grupo de personas que ha decidido llevar a cabo la pieza (al que llamaremos *organizador*) acordará la fecha, lugar y hora para su realización. En el momento del evento, se conformará otro grupo con todos los involucrados en la interpretación de la pieza (a quienes llamaremos *participantes*).

La partitura se compone de 3 materiales:

- Estas 2 páginas con **instrucciones para la preparación de la pieza**, que son sólo para el grupo organizador.
- Una **hoja de instrucciones** (reconocible por la dirección vertical de la hoja y el cambio de diseño) que debe ser dispuesta para todos los *participantes* previo a la realización de la pieza.
- Una serie de **tarjetas** con indicaciones, destinadas a la ejecución de la pieza y que deben ser dispuestas para todos los *participantes*.

La pieza está dividida en 4 secciones de igual duración, correspondientes con los colores de los marcos de las **tarjetas** (1. Rojo, 2. Verde, 3. Amarillo, 4. Azul).

El *grupo organizador* determinará la duración de la pieza, siendo de mínimo 12 minutos y máximo de 60. Cualquier duración dentro de ese rango debe darse en múltiplos de 4, es decir, 16, 20, 24, 28, 32 min...

El número máximo de tarjetas a seleccionar por cada participante es de una por minuto y el mínimo de una por sección. Por ejemplo, si se decide una duración total de 20 minutos, cada participante puede tomar entre 1 y 5 tarjetas de cada color.

Es necesario contar con un cronómetro visible para todos los *participantes*.

* * *

A la hora del evento, el grupo *organizador* es el encargado de llevar a cabo la logística de la pieza hasta el momento en que se inicie el cronómetro. Esto implica:

- Invitar a los demás participantes a colaborar.
- Disponer de múltiples impresiones de la **página de instrucciones** y repartirlas entre los *participantes*.
- Disponer de las **tarjetas**¹ para todos los participantes.
- Elegir y disponer de diversos objetos e instrumentos que puedan prestar a todos los *participantes*. Así como de los objetos requeridos específicamente en las **tarjetas** (superficies de madera, de metal, hojas de papel, textos para leer).
- Informar a los participantes la duración total, así como la división de la pieza en 4 partes y el número mínimo y máximo de tarjetas posibles a seleccionar.
- Activar el cronómetro una vez que todo esté preparado.

Previo o durante este proceso *in situ*, alguien del *grupo organizador* percute un pulso regular y lento. Una vez que se inicia el cronómetro, el encargado de percudir el pulso lo desvanece poco a poco y se integra a la dinámica general de la pieza.

Una vez iniciado el cronómetro, el grupo *organizador* se integra con los demás asistentes, pasando a formar parte del grupo de *participantes*.

¹ Según la logística de la pieza, las tarjetas pueden requeridas al correo dalolu@gmail.com o pueden ser impresas por el grupo organizador.

MICROCOSMOS III

COMMUNITAS

Usted ha sido invitado a contribuir en una exploración sonora.

Su influencia, acciones y las relaciones entre los presentes construyen la pieza mientras esta sucede.

La duración de la pieza debe haberle sido indicada al ser invitado a participar. Si usted no escuchó dicha indicación, es indispensable preguntar.

Hay una serie de tarjetas a su disposición, divididas en 4 colores, que se corresponden a las secciones que conforman la pieza:
1. ROJO - 2. VERDE - 3. AMARILLO - 4. AZUL.

Las secciones son de igual duración.

Se puede elegir mínimo 1 tarjeta por cada sección de la pieza y máximo 1 tarjeta por cada minuto de la duración total.

Por ejemplo, para una duración de 16 minutos (4 minutos por sección), puede elegir entre 1 y 4 tarjetas de cada color.

Cada tarjeta puede ser utilizada solamente una vez y sólo en la sección correspondiente a su color.

A menos que se especifique lo contrario, usted decide la duración de la acción de cada tarjeta.

En caso de que la tarjeta no especifique otra cosa, usted decide en qué parte de cada sección interpreta lo enunciado en las tarjetas.

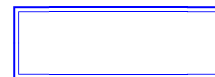
Si usted cuenta con un dispositivo de captura (teléfono móvil, tableta, etc.), puede tomar una fotografía a las tarjetas que quiera interpretar y devolverlas a su lugar, o bien, tomar las tarjetas que vaya a interpretar y depositarlas nuevamente al terminar la pieza.

Hay diversos objetos dispuestos en el espacio que pueden ser utilizados por todos.

En caso de que requiera un objeto o instrumento que esté siendo utilizado por alguien más, debe esperar a que éste termine su acción. Cuando utilice un objeto común, regréselo a su lugar una vez que termine de usarlo.

Hay un cronómetro ubicado a la vista de todos.

La interpretación de las tarjetas inicia al ser activado.



Toca o canta un sonido largo.

Registro bajo.

Suave.

(realizar en la primera mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.

Registro alto.

Suave.

(realizar en la primera mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.

Registro medio.

Suave.

(realizar en la primera mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.

Registro bajo.

Suave.

(realizar en la primera mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.

Registro alto.

Suave.

(realizar en la primera mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.

Registro medio.

Suave.

(realizar en la primera mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.

Registro bajo.

Suave.

Toca o canta un sonido largo.

Registro alto.

Suave.

Toca o canta un sonido largo.

Registro medio.

Suave.

Toca o canta un sonido largo.

Registro bajo.

Suave.

Toca o canta un sonido largo.

Registro alto.

Suave.

Toca o canta un sonido largo.

Registro medio.

Suave.

Toca o canta un sonido largo.

Registro bajo.

Intensidad fuerte.

(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.

Registro alto.

Intensidad fuerte.

(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.

Registro medio.

Intensidad fuerte.

(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.

Registro bajo.

Intensidad fuerte.

(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.

Registro alto.

Intensidad fuerte.

(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.

Registro medio.

Intensidad fuerte.

(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.

Registro bajo.

Intensidad fuerte.

Toca o canta un sonido largo.

Registro alto.

Intensidad fuerte.

Toca o canta un sonido largo.

Registro medio.

Intensidad fuerte.

Toca o canta un sonido largo.

Registro bajo.

Intensidad fuerte.

Toca o canta un sonido largo.

Registro alto.

Intensidad fuerte.

Toca o canta un sonido largo.

Registro medio.

Intensidad fuerte.

Toca o canta un sonido corto.

Registro bajo.

Intensidad moderada.

(realizar en la primera mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido corto.

Registro alto.

Intensidad moderada.

(realizar en la primera mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido corto.

Registro medio.

Intensidad moderada.

(realizar en la primera mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido corto.

Registro bajo.

Intensidad moderada.

(realizar en la primera mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido corto.

Registro alto.

Intensidad moderada.

(realizar en la primera mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido corto.

Registro medio.

Intensidad moderada.

(realizar en la primera mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido corto.

Registro bajo.

Intensidad moderada.

Toca o canta un sonido corto.

Registro alto.

Intensidad moderada.

Toca o canta un sonido corto.

Registro medio.

Intensidad moderada.

Toca o canta un sonido corto.

Registro bajo.

Intensidad fuerte.

Toca o canta un sonido corto.

Registro alto.

Intensidad fuerte.

Toca o canta un sonido corto.

Registro medio.

Intensidad fuerte.

Toca o canta un sonido largo.
Incrementa gradualmente su intensidad.
En un registro que consideres cómodo.
(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.
Incrementa gradualmente su intensidad.
En un registro que consideres cómodo.
(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.
Incrementa gradualmente su intensidad.
En un registro que consideres cómodo.
(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.
Incrementa gradualmente su intensidad.
En un registro que consideres cómodo.
(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.
Incrementa gradualmente su intensidad.
En un registro que consideres cómodo.
(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.
Incrementa gradualmente su intensidad.
En un registro que consideres cómodo.
(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.
Disminuye gradualmente su intensidad.
En un registro que consideres cómodo.
(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.
Disminuye gradualmente su intensidad.
En un registro que consideres cómodo.
(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.
Disminuye gradualmente su intensidad.
En un registro que consideres cómodo.
(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.
Disminuye gradualmente su intensidad.
En un registro que consideres cómodo.
(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.
Disminuye gradualmente su intensidad.
En un registro que consideres cómodo.
(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Toca o canta un sonido largo.
Disminuye gradualmente su intensidad.
En un registro que consideres cómodo.
(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Repite cinco veces un sonido corto que hayas escuchado recientemente.

Intensidad media.

(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Repite cinco veces un sonido corto que hayas escuchado recientemente.

Intensidad media.

(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Repite cinco veces un sonido corto que hayas escuchado recientemente.

Intensidad media.

Repite cinco veces un sonido corto que hayas escuchado recientemente.

Intensidad fuerte.

(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Repite cinco veces un sonido corto que hayas escuchado recientemente.

Intensidad fuerte.

(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Repite cinco veces un sonido corto que hayas escuchado recientemente.

Intensidad fuerte.

Repite siete veces un sonido corto que hayas escuchado recientemente.

Intensidad media.

(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Repite siete veces un sonido corto que hayas escuchado recientemente.

Intensidad media.

(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Repite siete veces un sonido corto que hayas escuchado recientemente.

Intensidad media.

Repite siete veces un sonido corto que hayas escuchado recientemente.

Intensidad fuerte.

(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Repite siete veces un sonido corto que hayas escuchado recientemente.

Intensidad fuerte.

(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Repite siete veces un sonido corto que hayas escuchado recientemente.

Intensidad fuerte.

Toca un sonido “crujiente” en una superficie de madera.

Intensidad suave o moderada.

Toca o canta un sonido “crujiente”.

Intensidad suave.

Haz sonido frotando rápidamente cualquier superficie

Intensidad suave.

Haz sonido frotando una superficie de madera

Intensidad suave o moderada.

Haz sonido frotando una superficie de madera

Intensidad moderada o fuerte.

Responde a un sonido que consideres agradable alternando sonidos largos y breves.

Cualquier intensidad.

Prolonga un sonido que te resulte interesante.

Realiza una sola vez varios sonidos simultáneos.

Cualquier registro.

Intensidad suave o moderada.

Realiza una sola vez varios sonidos simultáneos.

Cualquier registro

Intensidad moderada o fuerte.

Realiza varios sonidos simultáneos. Repítelos tres veces.

Registro medio.

Intensidad suave o moderada.

Realiza varios sonidos simultáneos. Repítelos tres veces.

Registro medio.

Intensidad moderada o fuerte.

Realiza varios sonidos simultáneos. Repítelos tres veces.

Registro grave.

Intensidad suave o moderada.

Repite un mismo sonido al menos cinco veces.

Cualquier registro.

Intensidad suave.

Repite un mismo sonido al menos cinco veces.

Cualquier registro.

Intensidad moderada.

Repite un mismo sonido al menos cinco veces

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Repite un mismo sonido entre cinco y diez veces.

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Repite un mismo sonido entre cinco y diez veces.

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Repite un mismo sonido entre cinco y diez veces.

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Repite un sonido que estés escuchando y juega con él.

Repite un sonido que estés escuchando y juega con él.

Repite un sonido que estés escuchando y modifícalo levemente.

Realiza un pulso lento.

Cualquier registro.

Intensidad suave.

Realiza un pulso lento.

Registro grave.

Intensidad suave.

Repite un sonido que estés escuchando y modifícalo levemente.

Toca o canta de dos a cinco sonidos
percutidos.

Cualquier registro.

Intensidad suave.

Toca o canta de dos a cinco sonidos
percutidos.

Cualquier registro.

Intensidad moderada.

Toca o canta de dos a cinco sonidos
percutidos.

Cualquier registro.

Intensidad moderada.

Toca o canta de dos a cinco sonidos breves.

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Toca o canta de dos a cinco sonidos breves.

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Toca o canta de dos a cinco sonidos breves.

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Lee un texto.

Intensidad muy suave.

Lee un texto.

Intensidad muy suave.

Lee un texto.

Intensidad suave.

Si se forma una sonoridad general que te resul-
te interesante, únete a ella.

Prolonga un sonido que te resulte interesante.

Si hay un silencio haz un sonido agudo.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

Toca o canta dos sonidos largos consecutivos.

Registro bajo.

Suave.

(realizar en la primera mitad de esta sección)

Toca o canta dos sonidos largos consecutivos.

Registro alto.

Suave.

(realizar en la primera mitad de esta sección)

Toca o canta dos sonidos largos consecutivos.

Registro medio.

Suave.

(realizar en la primera mitad de esta sección)

Toca o canta dos sonidos largos consecutivos.

Registro bajo.

Suave.

(realizar en la primera mitad de esta sección)

Toca o canta dos sonidos largos consecutivos.

Registro alto.

Suave.

(realizar en la primera mitad de esta sección)

Toca o canta dos sonidos largos consecutivos.

Registro medio.

Suave.

(realizar en la primera mitad de esta sección)

Toca o canta dos o tres sonidos largos consecutivos.

Registro bajo.

Cualquier intensidad.

Toca o canta dos o tres sonidos largos consecutivos.

Registro alto.

Cualquier intensidad.

Toca o canta dos o tres sonidos largos consecutivos.

Registro medio.

Cualquier intensidad.

Toca o canta dos o tres sonidos largos consecutivos.

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Toca o canta dos o tres sonidos largos consecutivos.

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Toca o canta dos o tres sonidos largos consecutivos.

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Toca un sonido "crujiente" en una superficie de madera.

Intensidad suave.

Toca o canta un sonido "crujiente".

Intensidad suave.

Haz sonido arrugando una hoja de papel.

Intensidad suave.

Haz sonido arrugando o rasgando una hoja de papel.

Intensidad tan fuerte como sea posible.

Haz sonido rasgando una hoja de papel.

Intensidad suave.

Haz sonido frotando rápidamente cualquier superficie

Intensidad suave.

Haz sonido frotando rápidamente cualquier superficie

Intensidad moderada.

Haz sonido frotando una superficie de madera

Intensidad suave.

Haz sonido frotando una superficie de madera

Intensidad moderada.

Haz sonido frotando una superficie de madera

Intensidad fuerte.

Haz sonido explorando un objeto o un instrumento

Intensidad suave.

Haz sonido explorando un objeto o un instrumento

Intensidad moderada.

Imita el pulso que escuchaste al inicio de la pieza.

Intensidad suave.

Responde a un sonido largo y suave con uno corto y fuerte.

Registro grave.

Responde a un sonido largo y suave con uno corto y fuerte.

Registro agudo.

Responde a un sonido largo y suave con uno corto y fuerte en el registro que consideres opuesto al sonido largo.

Responde a un sonido que consideres agradable alternando sonidos largos y breves.

Cualquier intensidad.

Registro grave.

Responde a un sonido que consideres agradable alternando sonidos largos y breves.

Cualquier intensidad.

Percute un ritmo sobre una superficie de madera.

Intensidad fuerte.

Percute un ritmo sobre una superficie metálica

Intensidad moderada.

(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Percute un ritmo sobre cualquier superficie.

Intensidad moderada o fuerte.

(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Cuando escuches un ritmo claro, imítalo más rápidamente sobre cualquier superficie.

Cuando escuches un ritmo claro, imítalo más rápidamente sobre cualquier superficie.

Cuando escuches un ritmo claro, imítalo más lentamente sobre cualquier superficie.

Quando escuches un ritmo claro, imítalo más suave y más lento sobre cualquier superficie.

Realiza siete sonidos usando siete distintas fuentes sonoras.
Cualquier registro.
Cualquier intensidad.

Realiza cinco sonidos usando cinco distintas fuentes sonoras.
Cualquier registro.
Cualquier intensidad.

Realiza siete sonidos usando siete distintas fuentes sonoras.
Registro agudo.
Cualquier intensidad.

Realiza cinco sonidos usando cinco distintas fuentes sonoras.
Registro agudo.
Cualquier intensidad.

Realiza siete sonidos usando siete distintas fuentes sonoras.
Cualquier registro.
Intensidad suave.

Prolonga un sonido que te resulte interesante.

Prolonga un sonido que te resulte interesante.

Realiza cinco sonidos usando cinco distintas fuentes sonoras.
Cualquier registro.
Intensidad suave.

Realiza tres sonidos simultáneos al menos tres veces.
Registro grave.
Intensidad suave o moderada.

Realiza tres sonidos simultáneos al menos tres veces.
Cualquier registro.
Intensidad suave o moderada.

Realiza al menos tres sonidos simultáneos al menos tres veces.
Cualquier registro.
Cualquier intensidad.

Si se forma una sonoridad general suave,
acompañala con sonidos delicados.

Si se forma una sonoridad general ríspida,
acompañala con sonidos ásperos.

Si se forma una sonoridad general estática,
acompañala con sonidos fluidos.

Responde a un sonido agudo repitiéndolo y
deslizándolo su altura de manera descendente.

Responde a un sonido agudo repitiéndolo y
deslizándolo su altura de manera descendente.

Responde a un sonido agudo repitiéndolo y
deslizándolo su altura de manera descendente.

Repite un mismo sonido al menos cinco veces.
Cualquier registro.
Cualquier intensidad.

Repite un mismo sonido al menos cinco veces.
Cualquier registro.
Cualquier intensidad.

Repite un mismo sonido al menos cinco veces.
Cualquier registro.
Cualquier intensidad.

Repite un sonido cualquier número de veces.
Cualquier registro.
Cualquier intensidad.

Repite un sonido cualquier número de veces.
Cualquier registro.
Cualquier intensidad.

Repite un sonido cualquier número de veces.
Cualquier registro.
Cualquier intensidad.

Explora las cualidades sonoras de un objeto
haciéndolo entrar en contacto con otros
objetos.

Intensidad suave.

Explora las cualidades sonoras de un objeto
haciéndolo entrar en contacto con otros
objetos.

Intensidad suave.

Explora las cualidades sonoras de un objeto
haciéndolo entrar en contacto con otros
objetos.

Intensidad suave.

Realiza un ritmo derivado de lo que estás
escuchando.

Intensidad suave o moderada.

Cualquier registro.

Si se forma una sonoridad general muy suave,
acompaña-la con sonidos “de aire”.

Realiza un ritmo derivado de lo que estás
escuchando.

Intensidad suave o moderada.

Cualquier registro.

Toca o canta de dos a siete sonidos
percutidos.

Cualquier registro.

Intensidad suave.

Toca o canta de dos a siete sonidos
percutidos.

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Toca o canta de dos a siete sonidos
percutidos.

Cualquier registro.

Intensidad suave.

Toca o canta de dos a siete sonidos cortos.

Cualquier registro.

Intensidad suave.

Toca o canta de dos a siete sonidos cortos

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Toca o canta de dos a siete sonidos cortos

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Si se forma una sonoridad general que te resulte interesante, únete a ella.

Responde a una sonoridad que consideres homogénea haciendo algo contrastante.

Haz sonido creando fricción lentamente y con cuidado sobre cualquier superficie.

Lee o recita de memoria un texto.
Intensidad suave.

Lee un texto.
Intensidad suave.

Haz sonido creando fricción lentamente y con cuidado sobre cualquier superficie.

Lee o recita de memoria un texto.
Sin sobrepasar la intensidad general.

Lee o recita de memoria un texto.
Sin sobrepasar la intensidad general.

Haz sonido creando fricción lentamente y con cuidado sobre cualquier superficie.

Haz sonido arrugando o rasgando una hoja de papel.
Intensidad tan fuerte como sea posible.

Responde a una sonoridad que consideres homogénea haciendo algo contrastante.

Haz sonido creando fricción lentamente y con cuidado sobre cualquier superficie.

Responde a cualquier sonoridad haciendo algo contrastante.

Responde a cualquier sonoridad o ritmo haciendo algo contrastante.

Responde a cualquier ritmo haciendo algo contrastante.

Si has escuchado un sonido que consideres “crujiente”, repítelo.

Imita el pulso que escuchaste al inicio de la pieza.
Intensidad suave.

Prolonga un sonido que te resulte interesante.

Si se forma una sonoridad general estática, acompáñala con sonidos delicados y rápidos.

Si se forma una sonoridad general con mucho movimiento, acompáñala con sonidos delicados.

Si se forma una sonoridad general estática, acompáñala con sonidos fluidos

Si se forma una sonoridad general estática, acompáñala con sonidos ásperos

Si se forma una sonoridad general con mucho movimiento, acompáñala con sonidos ásperos.

Si se forma una sonoridad general con mucho movimiento, acompáñala con sonidos fluidos.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

Imita con boca cerrada un sonido que hayas escuchado recientemente.

A la misma intensidad que lo escuchaste.
(realizar en la primera mitad de esta sección)

Imita con boca cerrada un sonido que hayas escuchado recientemente.

A la misma intensidad que lo escuchaste.
(realizar en la primera mitad de esta sección)

Imita con boca cerrada un sonido que hayas escuchado recientemente.

A la misma intensidad que lo escuchaste.
(realizar en la primera mitad de esta sección)

Imita con boca cerrada varios sonidos que hayas escuchado recientemente.

A la misma intensidad que los escuchaste.
(realizar en la primera mitad de esta sección)

Imita con boca cerrada varios sonidos que hayas escuchado recientemente.

A la misma intensidad que los escuchaste.
(realizar en la primera mitad de esta sección)

Imita con boca cerrada varios sonidos que hayas escuchado recientemente.

A la misma intensidad que los escuchaste.
(realizar en la primera mitad de esta sección)

Imita con boca cerrada uno o varios sonidos que hayas escuchado recientemente.

Con cualquier intensidad, pero manteniéndola mientras se realiza esta acción.

Imita con boca cerrada uno o varios sonidos que hayas escuchado recientemente.

Con cualquier intensidad, pero manteniéndola mientras se realiza esta acción.

Imita con boca cerrada uno o varios sonidos que hayas escuchado recientemente.

Con cualquier intensidad, pero manteniéndola mientras se realiza esta acción.

Imita con boca cerrada uno o varios sonidos que hayas escuchado recientemente.

Con cualquier intensidad, pero manteniéndola mientras se realiza esta acción.

Imita con boca cerrada uno o varios sonidos que hayas escuchado recientemente.

Con cualquier intensidad, pero manteniéndola mientras se realiza esta acción.

Imita con boca cerrada uno o varios sonidos que hayas escuchado recientemente.

Con cualquier intensidad, pero manteniéndola mientras se realiza esta acción.

Toca un sonido “crujiente” en una superficie de madera.

Intensidad suave.

Toca o canta un sonido “crujiente”.

Intensidad suave.

Haz sonido arrugando una hoja de papel.

Intensidad suave.

Haz sonido rasgando una hoja de papel.

Intensidad suave.

Haz sonido arrugando o rasgando una hoja de papel.

Intensidad tan fuerte como sea posible.

Haz sonido frotando rápidamente cualquier superficie

Intensidad moderada.

Haz sonido frotando rápidamente cualquier superficie

Intensidad fuerte.

Haz sonido frotando una superficie de madera

Intensidad moderada.

Haz sonido frotando una superficie de madera

Intensidad fuerte.

Si has escuchado un sonido que puedas clasificar como “crujiente”, haz sonido frotando una superficie metálica

Intensidad suave o moderada.

Si has escuchado una hoja de papel rasgándose, haz sonido frotando una superficie metálica

Intensidad moderada.

Haz sonido explorando un objeto o un instrumento

Intensidad moderada.

Haz sonido explorando un objeto o un instrumento

Intensidad moderada.

Realizar solamente si has escuchado otro objeto siendo explorado

Haz sonido explorando un objeto o un instrumento

Intensidad moderada.

Realizar solamente si has escuchado otro objeto siendo explorado

Responde a un sonido que consideres agradable alternando sonidos largos y breves.

Cualquier intensidad.

Registro agudo.

Imita el pulso que escuchaste al inicio de la pieza.

Intensidad suave.

Responde a un sonido que consideres agradable alternando sonidos largos y breves.

Cualquier intensidad.

Registro grave.

Responde a un sonido que consideres agradable alternando sonidos largos y breves.

Cualquier intensidad.

Responde a un sonido largo y suave con uno breve y fuerte en el registro que consideres opuesto al sonido largo.

Recuerda un ritmo que hayas escuchado e imítalo sobre cualquier superficie aumentando su velocidad.

Recuerda un ritmo que hayas escuchado e imítalo sobre cualquier superficie aumentando su velocidad.

Realizar hacia el final de esta sección.

Recuerda un ritmo que hayas escuchado e imítalo sobre cualquier superficie.

Realizar hacia el inicio de esta sección.

Recuerda un ritmo que hayas escuchado e imítalo sobre cualquier superficie disminuyendo su velocidad.

Recuerda un ritmo que hayas escuchado e imítalo sobre cualquier superficie aumentando su velocidad.

Realiza al menos cinco sonidos en lapsos regulares.

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Realiza al menos cinco sonidos en lapsos regulares usando distintas fuentes sonoras.

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Realiza al menos cinco sonidos en lapsos regulares usando distintas fuentes sonoras y en distintos registros.

Cualquier intensidad.

Realiza al menos cinco sonidos en lapsos regulares usando distintas fuentes sonoras, en distintos registros y distintas intensidades.

Realiza la mayor cantidad de sonidos diferentes que te sean posibles en un lapso de diez segundos.

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Realiza la mayor cantidad de sonidos diferentes que te sean posibles en un lapso de cinco segundos.

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Prolonga un sonido que te resulte interesante.

Prolonga un sonido que te resulte interesante.

Prolonga un sonido que te resulte interesante.

Realiza varios sonidos simultáneos al menos cinco veces.

Cualquier registro.

Intensidad suave o media.

Realiza varios sonidos simultáneos al menos cinco veces.

Registro medio o grave.

Cualquier intensidad.

Realiza varios sonidos simultáneos al menos cinco veces.

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Si se forma una sonoridad general suave,
acompañala con sonidos delicados.

Si se forma una sonoridad general suave,
acompañala con sonidos delicados.

Si se forma una sonoridad general suave,
acompañala con sonidos delicados.

Responde a un sonido grave repitiéndolo y
deslizándolo su altura de manera ascendente.

Responde a un sonido grave repitiéndolo y
deslizándolo su altura de manera ascendente.

Responde a un sonido grave repitiéndolo y
deslizándolo su altura de manera ascendente.

Explora las cualidades sonoras de un objeto
haciéndolo entrar en contacto con otros
objetos.

Realizar solamente si consideras que otros
objetos han sido explorados.

Si se forma una sonoridad general muy suave,
acompañala con sonidos "de aire".

Explora las cualidades sonoras de un objeto
haciéndolo entrar en contacto con otros
objetos.

Realizar solamente si consideras que otros
objetos han sido explorados.

Escucha y elige un sonido que te resulte intere-
sante.

Imítalo y modifícalo un poco

Escucha y elige un sonido o textura que te
resulte interesante.

Imítalo y modifícalo un poco

Escucha y elige un sonido que te resulte
interesante.

Imítalo y modifícalo tanto como quieras.

Realiza un ritmo derivado de sonidos que llamen tu atención.

Intensidad suave o moderada.

Cualquier registro.

Realiza un ritmo derivado de la sonoridad general.

Intensidad suave o moderada.

Cualquier registro.

Realiza un ritmo derivado de la sonoridad general.

Intensidad suave o moderada.

Cualquier registro.

Realiza un ritmo derivado de lo que estás escuchando.

Intensidad suave o moderada.

Cualquier registro.

Escucha e imita algo que te resulte interesante modificándolo un poco.

Responde a una sonoridad que consideres homogénea haciendo algo contrastante.

Escucha e imita algo que te resulte interesante modificándolo un poco.

Escucha e imita algo que te resulte interesante modificándolo un poco.

Responde a una sonoridad que consideres homogénea haciendo algo contrastante.

Si has escuchado un texto hablado, lee o recita de memoria un texto.

Sin sobrepasar la intensidad general.

Si has escuchado un texto hablado, lee o recita de memoria un texto.

En relieve a la intensidad general.

Escucha y elige un sonido o textura que te resulte interesante.

Imítalo y modifícalo tanto como quieras.

Únete a una sonoridad general que te resulte interesante.

Si haz escuchado un sonido que consideres “crujiente”, repítelo.

Haz sonido arrugando o rasgando una hoja de papel.

Intensidad tan fuerte como sea posible.

Haz sonido arrugando o rasgando una hoja de papel.

Intensidad tan fuerte como sea posible.

Haz sonido arrugando o rasgando una hoja de papel.

Intensidad tan fuerte como sea posible.

Prolonga un sonido que te resulte interesante.

Si has escuchado un texto hablado, lee o recita de memoria un texto.

Sin sobrepasar la intensidad general.

Imita el pulso que escuchaste al inicio de la pieza.

Intensidad suave.

Imita el pulso que escuchaste al inicio de la pieza.

Intensidad moderada.

Responde a un sonido largo y suave con uno breve y fuerte en el mismo registro que el sonido largo.

Responde a un sonido largo y suave con uno breve y fuerte en cualquier registro.

Realiza varios sonido simultáneos al menos siete veces.

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Responde a una sonoridad que consideres
estática haciendo algo contrastante.

Si se forma una sonoridad general suave,
acompañala con sonidos “de aire”.
Tan fuerte como sea posible.

Si hay un silencio, haz sonidos “de aire”.
Tan fuerte como sea posible.

Únete a una sonoridad general que te resulte
interesante.

Únete a una sonoridad general que te resulte
interesante.

Si se forma una sonoridad general ríspida,
acompañala con sonidos ásperos.

Si se forma una sonoridad general suave,
acompañala con sonidos ásperos.

Si se forma una sonoridad general estática,
acompañala con sonidos ásperos.

Si se forma una sonoridad general con mucho
movimiento, acompañala con sonidos ásperos.

Haz sonido creando fricción lentamente y con
cuidado sobre cualquier superficie.

Haz sonido creando fricción lentamente y con
cuidado sobre cualquier superficie.

Haz sonido creando fricción lentamente y con
cuidado sobre cualquier superficie.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

ESCUCHA.

Canta con boca cerrada cualquier serie de sonidos “sin pensar”.

Intensidad baja o media.

(realizar en la primera mitad de esta sección)

Canta con boca cerrada cualquier serie de sonidos “sin pensar”.

Intensidad baja o media.

(realizar en la primera mitad de esta sección)

Canta con boca cerrada cualquier serie de sonidos “sin pensar”.

Intensidad baja o media.

(realizar en la primera mitad de esta sección)

Canta con boca cerrada la primer melodía que se te venga a la cabeza.

Intensidad baja o media.

Canta con boca cerrada la primer melodía que se te venga a la cabeza.

Intensidad baja o media.

Canta con boca cerrada la primer melodía que se te venga a la cabeza.

Intensidad baja o media.

Canta o toca cualquier serie de sonidos “sin pensar”.

Intensidad baja o media.

Canta o toca cualquier serie de sonidos “sin pensar”.

Intensidad baja o media.

Canta o toca cualquier serie de sonidos “sin pensar”.

Intensidad baja o media.

Canta o toca una melodía nostálgica.

Intensidad baja o media.

(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Canta o toca una melodía nostálgica.

Intensidad media.

(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Canta o toca una melodía nostálgica.

Intensidad media.

Toca un sonido “crujiente” en una superficie de madera.

Intensidad suave.

(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Toca un sonido “crujiente” en una superficie de madera.

Intensidad suave.

(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Toca un sonido “crujiente”

Intensidad suave.

(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Toca un sonido “crujiente”

Intensidad media.

(realizar en la segunda mitad de esta sección)

Haz sonido frotando rápidamente cualquier superficie

Intensidad suave.

Si escuchas una sonoridad sutil, haz sonido frotando rápidamente cualquier superficie

Intensidad moderada.

Haz sonido frotando rápidamente cualquier superficie

Intensidad moderada.

Haz sonido frotando una superficie de madera

Intensidad moderada o fuerte.

Si escuchas una sonoridad sutil, haz sonido frotando una superficie de madera

Intensidad fuerte.

Si has escuchado una melodía que reconozcas, haz sonido frotando una superficie metálica

Intensidad fuerte.

Si has escuchado una melodía que reconozcas, haz sonido frotando una superficie metálica

Intensidad moderada.

Si has escuchado una melodía que reconozcas, haz sonido frotando una superficie metálica

Intensidad moderada.

Haz sonido frotando muy lentamente una superficie metálica
Intensidad suave.
Realizar solamente hacia el final de la pieza.

Haz sonido explorando un objeto o un instrumento
Intensidad moderada.
Realizar solamente si has escuchado otro objeto siendo explorado

Haz sonido explorando un objeto o un instrumento
Intensidad moderada.
Realizar solamente si has escuchado otro objeto siendo explorado

Haz sonido explorando un objeto o un instrumento
Intensidad moderada.

Responde a un sonido largo y suave con uno corto y fuerte en el registro que consideres opuesto al sonido largo.

Responde a un sonido largo y suave con uno corto y fuerte en el registro que consideres opuesto al sonido largo.

Imita el pulso que escuchaste al inicio de la pieza.
Intensidad suave.
Realizar cerca del inicio de esta sección.

Imita el pulso que escuchaste al inicio de la pieza.
Intensidad suave.
Realizar hacia el final de la pieza.

Prolonga un sonido que te resulte interesante.

Prolonga un sonido que te resulte interesante.

Prolonga un sonido que te resulte interesante.

Prolonga un sonido que te resulte interesante.

Realiza una secuencia de al menos cinco sonidos y repítela al menos dos veces.

Cualquier registro.

Intensidad suave.

Realiza una secuencia de al menos siete sonidos y repítela al menos dos veces.

Cualquier registro.

Intensidad suave.

Realiza una secuencia de al menos siete sonidos y repítela al menos dos veces.

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Realiza una secuencia de al menos cinco sonidos y repítela al menos dos veces.

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Imita algo que hayas escuchado a mayor intensidad.

Imita algo que hayas escuchado recientemente a mayor intensidad.

Imita algo que hayas escuchado recientemente aumentando gradualmente su intensidad.

Imita algo que hayas escuchado aumentando gradualmente su intensidad.

Realiza la mayor cantidad de sonidos diferentes que te sean posibles en un lapso de siete segundos.

Cualquier registro.

Intensidad fuerte.

Realiza la mayor cantidad de sonidos diferentes que te sean posibles en un lapso de doce segundos.

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Realiza varios sonidos simultáneos varias veces.

Cualquier registro.

Intensidad suave o media.

Realiza varios sonidos simultáneos varias veces.

Cualquier registro.

Intensidad media o fuerte.

Realiza varios sonidos simultáneos varias veces.

Registro medio o grave.

Cualquier intensidad.

Realiza varios sonidos simultáneos varias veces.

Registro medio o agudo.

Cualquier intensidad.

Realiza varios sonidos simultáneos varias veces.

Cualquier registro.

Cualquier intensidad.

Responde a cualquier sonido repitiéndolo y deslizando su altura ya sea ascendente o descendentemente.

Responde a cualquier sonido repitiéndolo y deslizando su altura ya sea ascendente o descendentemente.

Responde a cualquier sonido repitiéndolo y deslizando su altura ya sea ascendente o descendentemente.

Realiza un ritmo derivado de la sonoridad general.

Intensidad moderada.

Cualquier registro.

Realiza un ritmo derivado de la sonoridad general.

Intensidad moderada o fuerte.

Cualquier registro.

Cuando escuches un sonido cuya altura fue deslizada, repite la altura final sosteniéndola durante un corto tiempo

Cuando escuches un sonido cuya altura fue deslizada, repite la altura final sosteniéndola tanto tiempo como quieras.

Cuando escuches un sonido cuya altura fue deslizada, repite la altura final sosteniéndola tanto tiempo como quieras.

Cuando escuches un sonido cuya altura fue deslizada, repite la altura final sosteniéndola durante un corto tiempo

Si se forma una sonoridad general suave,
acompañala con sonidos ásperos.

Si se forma una sonoridad general ríspida,
acompañala con sonidos extremadamente
agudos.

Si se forma una sonoridad general estática,
proporciona movimiento.

Si se forma una sonoridad general muy
dinámica, acompañala con sonidos estáticos.

Si se forma una sonoridad general muy suave,
acompañala con sonidos “de aire”.

Responde a cualquier sonido que comience
alguien que tengas cerca haciendo un ruido
suave.
Sostenlo hasta después de que el sonido del
otro finalice.

Imita algo que te resulte interesante
modificándolo un poco.

Imita algo que te resulte interesante
modificándolo tanto como quieras.

Responde a cualquier sonido que comience
alguien que tengas cerca haciendo un ruido
suave.
Sostenlo hasta después de que el sonido del
otro finalice.

Imita algo que te resulte interesante
modificándolo tanto como te sea posible.

Imita algo que te resulte interesante
modificándolo tanto como quieras.

Responde a un sonido
abrupto leyendo un texto.

Si se forma una sonoridad general que te resulte interesante, únete a ella.

Si se forma una sonoridad general que te resulte interesante, únete a ella.

Responde a una sonoridad que consideres homogénea haciendo algo contrastante.

Responde a una sonoridad que consideres homogénea haciendo algo contrastante.

Responde a un sonido que te resulte interesante haciendo lo que consideres su opuesto.

Responde a un sonido que te resulte interesante haciendo lo que consideres su opuesto.

Improvisa con base en los sonidos de una persona que tengas cerca.

Improvisa con base en los sonidos de una persona que se encuentre lejos.

Improvisa con base en la sonoridad general.

Improvisa con base en los sonidos de una persona que tengas cerca.

Improvisa con base en los sonidos de una persona que se encuentre lejos.

Improvisa con base en la sonoridad general.

Responde a la actividad de alguien que tengas lejos con destellos de actividad que sientas que complementan sus acciones.

Responde a la actividad de alguien que tengas cerca con destellos de actividad que sientas que complementan sus acciones.

Responde a la actividad que escuches con destellos de actividad que sientas que complementan lo escuchado.

Responde a la actividad de alguien que tengas lejos imitando o modificando sus acciones.

Responde a la actividad de alguien que tengas lejos imitando o modificando sus acciones.

Responde a la actividad de alguien que tengas cerca imitando o modificando sus acciones.

Imita el pulso que escuchaste al inicio de la pieza.

Intensidad suave.

Realizar cerca del inicio de esta sección.

Imita el pulso que escuchaste al inicio de la pieza.

Intensidad suave.

Realizar cerca del inicio de esta sección.

Responde a la actividad de alguien que tengas cerca imitando o modificando sus acciones.

Lee o recita de memoria un texto.

Sin sobrepasar la intensidad general.

Realizar sólo si haz escuchado otro texto.

Lee o recita de memoria un texto.

En relieve a la intensidad general.

Realizar sólo si haz escuchado otro texto.

Prolonga algo que te resulte interesante.