

Identidad y espacio. Aproximación a un repertorio de música electroacústica de origen latinoamericano

Pablo Cuevas

Revista Argentina de Musicología 18 (2017), 67-89.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

Identidad y espacio. Aproximación a un repertorio de música electroacústica de origen latinoamericano

Este trabajo es una aproximación a un corpus de música electroacústica para cinta de compositores de origen latinoamericano. Se utilizan conceptos de identidad y espacio que son, en primer lugar, analizados y deconstruidos con el fin de definir una base epistemológica capaz de abarcar pertinentemente la especificidad del objeto de estudio, permitiendo así, en segundo lugar, una exploración sólida de la conexión entre sonido y sociedad. Se destacan las dimensiones comunes que poseen los conceptos de identidad y espacio utilizados, los cuales se desprenden tanto de la musicología como de las ciencias culturales. El núcleo del trabajo discute los alcances de un análisis espacial-antropológico centrado en un grupo de obras electroacústicas. El resultado es la formulación y desarrollo de una tipología que contiene tres categorías originales: espacio biográfico, espacio porteño y espacio originario.

Palabras clave: Música electroacústica, Latinoamérica, Análisis, Espacio, Identidad

Identity and Space. An Approach to an Electroacoustic Music Repertoire from Composers of Latin American Origin

This article presents an approach to a musical corpus of electroacoustic music for tape from composers of Latin American origin. The concepts of identity and space are firstly analyzed and deconstructed to define an epistemological basis which allows us to (1) properly embrace the specificity of the study object and (2) solidly explore the connections between sound and society. The common aspects of these identity and space concepts —with roots in musicology and in the cultural sciences—, as well as the possibilities for their application into a spatial-anthropological analysis of a group of electroacoustic pieces, are the key aspects of this discussion. The results are the formulation and development of a typology that contains three original categories: biographical space, porteño space and native space.

Keywords: Electroacoustic Music, Latin America, Analysis, Space, Identity

In memoriam Coriún Aharonián
(04 de agosto de 1940 – 8 de octubre de 2017)

1. Introducción

1.1. Identidad y creación.

La música electroacústica de compositores de origen latinoamericano surgió a mediados de la década de 1950 como fruto de experiencias pioneras realizadas en Chile y Argentina, y fue una materialización de la recepción creativa de las primeras músicas electroacústicas francesas y alemanas a través de transmisiones radiales,¹ experiencias individuales de viajeros² y visitas de figuras europeas vinculadas al medio.³ La noción de recepción creativa⁴ en el campo musical implica, por una parte, una dinámica de apropiación de modelos musicales preexistentes que fueron recibidos como parte de un canon o como expresión de movimientos *avant-garde* regidos por el precepto de lo Nuevo como categoría de legitimación histórico-estética.⁵ Por otra parte, la recepción creativa implica también el establecimiento de diferencias respecto a los modelos recibidos a través de la creación propia.⁶ Si se siguen estas premisas se deben localizar a las primeras músicas electroacústicas europeas de la década de 1940 a la vanguardia de una historia de la música centroeuropea de proyección neocolonial.⁷ Esta dinámica de apropiación y creación alternativa desembocó en obras musicales que son, en un segundo plano, susceptibles de análisis bajo múltiples premisas. En este artículo se utilizará un concepto

1. Entrevista personal a Francisco Kröpfl realizada por este autor. Buenos Aires, 13 de noviembre del 2014. Inédita.

2. Federico Schumacher Ratti: “50 años de música electroacústica en Chile”, *Revista musical chilena* 208 (2007): 66-67.

3. Son destacables las visitas de Pierre Boulez (1925-2016) a la Argentina y Chile en 1954, así como la presencia de Werner Meyer-Eppeler (1913-1960) en Chile en 1958.

4. Recepción creativa se entiende aquí como una delimitación para la investigación en el campo de la Estética de la Recepción. Como área en sí promete resultados concretos al no concentrarse en el público como receptor, sino en el creador como productor de cultura. Maria Moog-Grünewald: “Einfluß- und Rezeptionsforschung”, en Manfred Schmelting (ed.), *Vergleichende Literaturwissenschaft – Eine Anleitung* (Wiesbaden: Athenaion, 1981), 57.

5. Para una contextualización de la categoría Nueva Música y sus implicaciones histórico-estéticas, las cuales son altamente relevantes para el caso de la primera música electrónica, ver Christoph von Blumröder: *Der Begriff “neue Musik” im 20 Jahrhundert* (Múnich/Salzburg: Emil Katzschler, 1981), 131ss.

6. Se toma aquí referencia la noción de historia de la poesía como tensión intertextual según el concepto de ansiedad de la influencia [*anxiety of influence*] de Harold Bloom. No se pretenden adaptar aquí las categorías de Bloom para la evaluación intertextual literaria. Ver Harold Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (Nueva York/Oxford: Oxford University Press, 1997), 10ss.

7. En el año 1991 la compositora y musicóloga Graciela Paraskevaídis (1940-2017) citaba la *Fraseología* (1941) de Carlos Vega con un espíritu crítico, mencionando la misma relación neocolonial que pretendía destacar para la recepción creativa de la primera música electroacústica. Ver Graciela Paraskevaídis: “Carta de lector”, *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales* 2 (1991): 1.

de identidad como categoría primaria para una aproximación crítica a la música electroacústica para cinta de compositores de origen latinoamericano.

Identidad se define aquí como una autognosis, un conocimiento de sí mismo que abarca tres momentos temporales que coexisten procesualmente e idealmente en estabilidad y diálogo mutuo: un presente, un pasado y una visión de futuro.⁸ Esta identidad individual como autognosis contiene un momento social que la determina, ya que un sujeto no se (re)conoce a sí mismo sino a través de la forma en que los otros lo perciben, de lo cual se desprende que la construcción de una identidad individual es también resultado de la interacción social.⁹ Complementariamente los tres momentos temporales que definen una identidad se enmarcan en sendas configuraciones espaciales que los contienen, en el sentido de espacios antropológicos que contribuyen a reactualizar el pasado en el presente y son constitutivos de futuros posibles.¹⁰ Una identidad individual contiene entonces dimensiones temporales y espaciales que se unifican por ser antropológicas.

En este trabajo la identidad se corporeiza en el compositor¹¹ como figura histórica que surgió de la compleja trama de eventos que caracterizó al siglo XV europeo, en donde se consolidó un fuerte proceso de secularización y de individuación en el arte. En el caso de la música esta nueva individualidad del compositor derivó en su auto-comprensión identitaria.¹² En el caso de Latinoamérica la noción de identidad concebida como

8. En el sentido en que Erik Erikson analizó el pensamiento de los Padres Fundadores de los Estados Unidos de América, en la formulación de una idea de identidad nacional. Las bases de su análisis son de carácter psicológico. Ver Erik Erikson: *Dimensionen einer neuen Identität* (Frankfurt: Suhrkamp, 1975) [1ª., en inglés, 1974], 29.

9. Jürgen Habermas escribió que “la identidad individual [*Ich-Identität*] depende evidentemente de determinados condicionantes cognitivos, pero no es de ningún modo una determinación del yo epistémico; es por sobre todo una competencia que se construye a través de las interacciones sociales”. Jürgen Habermas: *Zur Rekonstruktion des historischen Materialismus* (Frankfurt: Suhrkamp, 1974), 68. Citado en Heinz Abels: *Identität* (Wiesbaden: Springer, 2017), 348. Todas las traducciones al español en este trabajo fueron realizadas por el autor.

10. Marc Augé caracteriza los lugares antropológicos como poseedores de “por lo menos tres rasgos comunes. Se consideran (o los consideran) identificatorios, relacionales e históricos”. La última dimensión implica un pasado colectivo común, no en sentido histórico como meta-relato de éste. Marc Augé: *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (Barcelona: Gedisa, 1993) [1ª., en francés, 1992], 31.

11. Con el objetivo de optimizar la legibilidad se optó por una redacción no respetuosa del género: “compositor” debe ser entendido aquí en forma genérica. Permítase la siguiente digresión: el hecho de que la música electroacústica en Latinoamérica en el período estudiado contó con compositoras pioneras y de relevancia internacional, como Hilda Dianda (1925) o Jacqueline Nova (1935-1975), no es un hecho menor y debe ser destacado aquí. El uso del género en este trabajo no se corresponde con la postura de su autor, sino que se debe al idioma utilizado en la redacción.

12. Recordemos que Guillame Dufay (¿1397?-1474) quiso perpetuarse como *musicus*, es decir como compositor, dando origen a esta figura moderna. Ver Laurenz Lütteken: “Dufay”, en Ludwig Finscher (ed.),

problema estético tiene raíces profundas que se remontan a la esencia misma de la música de tradición escrita como praxis musical y teoría estética importadas en las Américas desde el comienzo de los procesos coloniales. Una problemática identitaria sería, sin embargo, difícilmente atribuible a la música colonial religiosa en Latinoamérica —debido al carácter eminentemente funcional que la caracterizó—. El caso de los llamados nacionalismos musicales a partir la segunda mitad del siglo XIX o las concepciones panamericanistas en el siglo XX permitirían por su parte lecturas identitarias. Esta situación se refleja en lo que algunos estudiosos conceptualizaron como una dualidad entre lo propio y lo ajeno,¹³ con diversos grados de compromiso reflejados en el material sonoro. Esta relación binaria puede ser utilizada para el estudio de músicas académicas vocales y/o instrumentales¹⁴ que incorporaron elementos de culturas originaras o de raíz popular en forma programática, por ejemplo, en un intento de reactualización identitaria del pasado a través de la representación de espacios y tiempos de una identidad pretendidamente nacional¹⁵. Sin embargo, esta situación no constituye una particularidad musical de la experiencia latinoamericana ya que, por una parte, la idea de nacionalismo musical basada en la inclusión de elementos locales fue igualmente desarrollada en contextos geo-culturales externos a Latinoamérica. En segundo lugar, el uso de estructuras epistemológicas binarias como vía de interpretación es reflejo de un momento histórico y se constituye como un posible camino, entre muchos, para aproximarnos a la problemática identitaria en la música académica de origen latinoamericano.¹⁶

Las implicancias del concepto de identidad previamente expuesto en su relación con el objeto del presente estudio son potencialmente ricas por la especificidad del mismo. La música electroacústica para cinta exige sin embargo una delimitación conceptual y el

Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Kassel/Stuttgart: Bärenreiter / J. B. Metzler, Personenteil 5, 2001), 1542.

13. Coriún Aharonián escribió sobre las alternativas que tiene “el compositor del Tercer Mundo en la estructura dialéctica en la que está inmerso”, o sea, como dualidad entre técnica y tradición musical europea, y cultura e historia local. La idea de Tercer Mundo incluye otras relaciones interculturales de origen colonial que reflejan la misma problemática, pero que, sin embargo, no son específicas del caso latinoamericano. Ver Coriún Aharonián: *Hacer música en América Latina* (Montevideo: Tacuabé, 2014), 146.

14. Me refiero aquí a instrumentos musicales que producen sonidos por vibración mecánica de cuerpos sonoros o columnas de aire, sin presencia de componentes electromecánicos y o electrónicos.

15. Por ejemplo, en el caso del compositor mexicano Carlos Chávez (1899-1978) y la integración de elementos de un pasado prehispánico en su música. Ver Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.): *La música en Hispanoamérica en el siglo XX* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2015), 100ss.

16. En un texto ya clásico Lawrence Kramer escribe que “las epistemologías duras dependen de oposiciones entre hecho y valor, intrínseco y extrínseco. ... Necesitamos desfamiliarizarnos [*defamiliarize*] y deconstruir esas [y otras] oposiciones en su aplicación a la música: reducirlas desde principios a momentos contingentes, límites temporarios, en una dinámica conceptual constante”. Lawrence Kramer: *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Berkeley: University of California Press, 1995), 3.

uso de categorías que superen o complementen las utilizadas para el estudio de las músicas vocales y/o instrumentales —categorías analíticas que históricamente dependen (y se desprenden) casi en su totalidad de la notación musical interpretativa en formato partitura—.

1.2. Espacio electroacústico

Para delimitar lo específico de la música electroacústica para cinta destaco la presencia esencial de la tecnología analógica en todas las dimensiones de la obra musical: en el proceso de creación, almacenamiento y reproducción.¹⁷ Otorgar a la tecnología un rol histórico-estético determinante no implica necesariamente abstraerse del momento social que precedió y a veces determinó algunos avances tecnológicos¹⁸ o ignorar algunos usos reaccionarios de los que fueron objeto los primeros instrumentos electrónicos,¹⁹ sino que implica considerar a la tecnología como un factor que influyó y condicionó la existencia de ciertas obras musicales. Por ejemplo, las visiones pioneras de Edgar Varèse en la década de 1930 no pudieron realizarse sino posteriormente, cuando las condiciones tecnológicas lo permitieron.²⁰ Este es el carácter determinante que pretendo señalar aquí, apelando de algún modo al credo de las ciencias de la comunicación, el hecho de que el medio define al mensaje.²¹ En este sentido, la primera música electroacústica para cinta fue un producto de la tecnología y fue determinada por ella en diversos aspectos. La producción y montaje del sonido en laboratorios especialmente equipados, el almacenamiento analógico en discos o cinta, la consecuente ausencia de sistemas de notación performativos, los desafíos impuestos al público a través de la modificación de situaciones espacio-temporal antropológicas históricas como el concierto y la interpretación musical son también en este sentido consecuencia de la tecnología. Algunas divisiones y partidismos teórico-estéticos de corte chauvinista pueden rastrearse

17. Sigo aquí la ya clásica tripartición semiológica de la forma simbólica aplicada a la música según Jean-Jacques Nattiez: *Fondements d'une sémiologie de la musique* (Paris: UGE, 1975), 52-55.

18. Lo que Jonathan Sterne señala agudamente en su interpretación de los condicionantes culturales para una tecnología aplicada al sonido. Jonathan Sterne: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2003), 9.

19. Utilizados como una extensión de los tradicionales. John Cage señala esto en el año 1937: “La mayoría de los inventores de instrumentos musicales han intentado imitar instrumentos del siglo XVIII y XIX, igual que cuando los diseñadores de automóviles copiaron el carruaje. . . . Cuando Theremin proveyó un instrumento con verdaderas posibilidades nuevas, los thereministas hicieron todo lo posible para que el instrumento sonara como un instrumento viejo”. John Cage: *Silence* (Hanover, N.H.: Wesleyan University Press, 1973), 4-5.

20. Edgar Varèse y Chou Wen-Chung: “The Liberation of Sound”, *Perspectives of New Music* 5 (1966): 11-14.

21. Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen* (Stuttgart: Metzler, 2011), 138.

en la naturaleza de los medios tecnológicos de producción de sonido utilizados.²² Incluso parte de la reflexión estético-musical parece resultar de los desafíos impuestos por la tecnología —recuérdese que Pierre Schaeffer afirmó que la técnica del bucle aplicada a los discos de acetato fue el origen de su método²³—.

Entre las variadas perspectivas relacionadas con el rol de la tecnología que podrían citarse²⁴ me concentraré a continuación en el caso del espacio como categoría externa e interna a la obra musical electroacústica,²⁵ y en el uso musical de grabaciones de sonidos referenciales a espacios exteriores a las obras. Estas dos dimensiones serán consideradas como específicas a la música electroacústica y, por ende, serán vinculadas entre sí.

Sin adentrarme en la discusión sobre el concepto de espacio en su relación con la música académica instrumental y/o vocal,²⁶ quisiera mencionar a continuación dos ejemplos que pretenden condensar gran parte de las líneas de pensamiento sobre el espacio en torno a la música electroacústica. El espacio interno a la obra electroacústica según lo plantea Michel Chion es la dimensión espacial de los sonidos procesados, compuestos y fijados en un soporte durante él y después del trabajo compositivo; mientras que el espacio externo se liga a la proyección de los sonidos en la sala de concierto, o sea, a la situación acústica-performativa que reactualiza el espacio interno. Así se trata, en primer lugar, de unificar ambas dimensiones espaciales a través de una realidad acústica que les es común en su proyección tridimensional y, por otra parte, evitar la supuesta

22. Thom Holmes: *Electronic and Experimental Music. Technology, Music and Culture* (Nueva York: Routledge, 2008), 56. La voluntad de presentarse como continuidad y punta de lanza de la historia de la música era compartida por algunos representantes de la *musique concrète* y de la *elektronische Musik*. Pierre Schaeffer escribió: “Nuestra investigación no se separa de la tradición. Uno no innova sino a través de la inspiración en el trabajo de sus predecesores, lo que tal vez sea nuestra mayor aspiración. . . . No operamos distinto del geómetra [*géomètre*] que imagina otras geometrías gracias a la que él ya conoce . . .”. Pierre Schaeffer: *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines* (Paris: Seuil, 1966), 398-399.

23. Schaeffer: *Traité des objets musicaux*, 390.

24. Para una introducción a esta problemática ver Peter Manning: “The Influence of Recording Technologies on the Early Development of Electroacoustic Music”, *Leonardo Music Journal* 13 (2003): 6-9.

25. En este sentido sigo a Gianmario Borio, quien nos explica que la movilidad de la categoría espacio desde una concepción externa (de la arquitectura y del posicionamiento instrumental) hacia una concepción interna (compositiva) es particular de la música académica occidental en el siglo XX. En este sentido la música electrónica [*elektronische Musik*] facilitó la incorporación definitiva del espacio dentro del proceso compositivo. Ver Gianmario Borio: “Über den Einbruch des Raumes in die Zeitkunst Musik”, en Annette Landau y Claudia Emmenegger (eds.), *Musik und Raum. Dimensionen im Gespräch* (Zúrich: Chronos, 2005), 113 y 131.

26. Lo cual sería imposible de abarcar en este trabajo. Asumiendo el riesgo de cometer deshonrosas omisiones me limito al caso alemán y al siglo XX. Ver Gianmario Borio: “Über den Einbruch”; Gisela Nauck: *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik* (Stuttgart: Franz Steiner, 1997) y Helga De La Motte-Haber: “Raum-Zeit als musikalische Dimension”, en Tatjana Böhne y Klaus Mehner (eds.), *Zeit und Raum in Musik und bildender Kunst* (Köln: Böhlau, 2000), 31-38.

vaguedad de nociones espaciales metafóricas derivadas de la palabra espacio.²⁷ Un concepto de espacio ampliado es el propuesto por Denis Smalley como forma-espacio acusmática [*acousmatic space-form*], la cual pretende cubrir dimensiones externas a la obra en sí, pero no exclusivamente en el sentido de proyección acústica, sino partiendo de la capacidad de los sonidos de portar espacio en sí mismos [*source-bonded sounds*] y recrearlo en torno al y a través del oyente. Smalley propone una tipología espacial de corte antropológico que es, en primer lugar, una continuación de sus categorías espectromorfológicas²⁸ y, en segundo lugar, pretende integrar las diversas facetas de la imagen acusmática, abriendo el camino a la incorporación analítica de atributos específicos a la cultura, e intuyendo que obras como *Presque rien n. 1* (1967-1970) de Luc Ferrari se ofrecen particularmente fructíferas para una exploración analítica espacial.²⁹

Siguiendo con esta línea de creciente abstracción propongo en este artículo una profundización de la reflexión espacial en torno a la música electroacústica en sus dimensiones antropológica y cultural. El espacio será entendido aquí como un resultado de la acción del hombre, y no como un contenedor tridimensional de ésta. Este espacio es entonces antropológico tanto en sentido perceptivo, por ser constituido como tal por el oyente en situación de escucha, como en sentido cultural por ser testimonio acústico de la acción e interacción humanas. Ambas dimensiones se acercan al concepto de espacio sonoro implícito en el pensamiento de Murray Schafer³⁰ y, en el plano de las ciencias humanas, a la noción de espacio según las reflexiones del (posteriormente) llamado giro espacial [*spatial turn*]. Finalmente, no se ignorará el plano espacial de los sonidos como espacio interno o espacio espectral,³¹ sino que se lo limitará a complementar el análisis espacial cultural-antropológico de ciertas músicas electroacústicas, sin dejar de mencionar que existen obras que se prestan mejor que otras a esta aproximación: acotar el alcance de mi propuesta espacial-antropológica a través de la mención de

27. Michel Chion: "Les deux espaces de la musique concrète", en Francis Dhomont (ed.), *L'espace du son* (Ohain: Musiques et recherches, 1998), 31. También en Gisela Nauck: *Musik im Raum*, 29.

28. Denis Smalley: "Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes", *Organised Sound* 2 (1997): 107-126. Estas categorías se formulan originalmente en la década de 1980.

29. Denis Smalley: "Space-Form and the Acousmatic Image" *Organised Sound* 12/1 (2007): 41 y 54. Smalley había advertido 10 años antes que sus categorías espectromorfológicas no se prestaban fácilmente a ser aplicadas en músicas con sonidos referenciales al mundo exterior a las obras. Smalley: "Spectromorphology", 109-110.

30. Sabine Breitsameter: "Hör gestalt und Denkfigur. Zur Geschichte und Perspektive von R. Murray Schafers Die Ordnung der Klänge", en R. Murray Schafer, *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens* (Mainz: Schott, 2010), 27.

31. Smalley: "Space-Form and the Acousmatic Image", 44ss.

contraejemplos sólo reforzaría la pertinencia del análisis profundo de las obras que sí se prestan a este enfoque.

El análisis de Murray Schafer en su libro *The tuning of the world* (1977) sentó un precedente importante en el estudio de los llamados paisajes sonoros [*soundscape*s]. El autor describe a través de fuentes básicamente literarias un desarrollo teleológico de los ambientes sonoros en clave antropológica y marcando puntos de inflexión definidos por la historia económica. Aunque su trabajo contiene un sesgo ideológico que pretendo evitar en este artículo, su autor formula categorías que son altamente pertinentes para una reflexión espacial en la música electroacústica según las premisas antes expuestas. En primer lugar, se destaca la acotación de su reflexión a la era analógica representada por las tecnologías del sonido hasta mediados de 1970, lo que coincide con la música que se analizará en este trabajo. Complementariamente, su descripción del potencial referencial y simbólico de los sonidos ambientales en su conexión con la acción (e interacción) humanas³² se ofrece particularmente dúctil para un análisis espacial antropológico-cultural de esta música. La oposición entre su evento sonoro [*sound event*] de corte espacial-social³³ y el objeto sonoro schaefferiano, resultante de la escucha reducida y separado de su contexto de producción, se corresponde con la amplitud que pretendo darle al concepto de espacio en este trabajo.

En el caso de las ciencias humanas partiré del germen del giro espacial tal como se presenta en el texto *Des espaces autres* (1984; conferencia dictada en 1967) de Michel Foucault, en donde se plantea el concepto de heterotopía y una tipología de aspectos que las caracterizan. Una heterotopía es definida por Foucault como un espacio real que está en relación con otros espacios, sea representándolos, cuestionándolos u invirtiéndolos³⁴. Un ejemplo de este tipo de espacios lo constituirían los manicomios y las cárceles como heterotopía de desviación con función histórica variable. Dos de los seis principios tipológicos que Foucault propone resultan particularmente relevantes en su extrapolación a la música electroacústica para cinta. Primero, la idea de que una heterotopía tiene la capacidad de condensar, alinear o superponer espacios incompatibles entre sí. En segundo lugar, el postulado de que una heterotopía siempre contiene una heterocronía implícita, una existencia conjunta de momentos temporales disímiles. Ejemplos particularmente

32. R. Murray Schafer: *The Tuning of the World* (Nueva York: Alfred Knopf, 1977), 169.

33. *Ibid.*, 131.

34. Michel Foucault: "Von anderen Räumen", en Jörg Dünne y Stephan Günzel (eds.), *Raumtheorie* (Frankfurt: Suhrkamp, 2006) [1ª., en francés, 1984], 320.

claros para el autor son el escenario en un teatro, el cual puede contener representaciones de espacios completamente disímiles, o el museo, como espacio dedicado a la acumulación de tiempos.³⁵ Las ideas de Foucault se remiten a su momento de concepción y se oponen a la perspectiva orgánica de un siglo XIX que él consideraba obsesionado con la Historia. El horizonte de concepción de sus ideas es la llamada época del espacio, de la simultaneidad, la superposición y la adyacencia de lo disperso, de lo cercano y lo lejano.³⁶

Finalmente, como último aspecto epistemológico de mi aproximación espacial me interesa rescatar una de las dimensiones dentro de la dialéctica propuesta por Henri Lefebvre en *La production de l'espace* (1974). Partiendo de la premisa de que toda sociedad produce espacios,³⁷ el autor distingue entre un espacio percibido, un espacio concebido y un espacio vivido.³⁸ Este último es conceptualizado como un espacio de representación determinado socioculturalmente en donde los objetos pierden su dimensión física inmediata y pasan a contener una dimensión simbólica que no es abstracta sino vivida y hablada.³⁹ El autor ejemplifica su dialéctica con la relación entre un sujeto y su cuerpo. El cuerpo como espacio percibido sería definido por una praxis social que determina el uso mecánico-instrumental de las extremidades, órganos y de los sentidos. Las concepciones del cuerpo son representaciones de éste que emergen de la ciencia en forma de conocimientos teóricos. Finalmente, el cuerpo como espacio de representación sería resultante del influjo de la cultura y de los simbolismos con los que se lo carga bajo la luz de preceptos morales. Significativamente los espacios de representación, por ser culturalmente definidos, contienen un momento temporal que remite a la historia grupal e individual, o sea, al pasado de las situaciones vividas en su reactualización en el presente.⁴⁰

En la reflexión estética sobre la música no podemos hablar de una pertinencia reciente del giro espacial, ya que el espacio fue siempre *conditio sine qua non* para la

35. *Ibid.*, 324-325.

36. *Ibid.*, 317.

37. Henri Lefebvre: "Die Produktion des Raumes", en Jörg Dünne y Stephan Günzel (eds.), *Raumtheorie* (Frankfurt: Suhrkamp, 2006) [1ª., en francés, 1974], 330-334. Denis Smalley también refiere brevemente a Lefebvre en su aproximación espacial. Smalley: "Space-Form and the Acousmatic Image", 38.

38. Sirva como complemento la reflexión de Pierre Bourdieu sobre un espacio real vivido y apropiado "que opera como una metáfora del espacio social". Pierre Bourdieu: "Physischer, sozialer und angeeigneter Raum", en Martin Wentz (ed.), *Stadt-Räume* (Frankfurt/Nueva York: Campus Verlag, 1991) [1ª., en francés, 1991], 26. El marco teórico sobre teoría espacial es inabarcable en este artículo.

39. Lefebvre: "Die Produktion des Raumes", 336 y 340. La referencia al lenguaje es notable por su relevancia en las obras que se mencionarán en este trabajo.

40. *Ibid.*, 339-340.

existencia de sonido audible y, por lo tanto, siempre estuvo relacionado al fenómeno musical. Sin embargo, considero que la dimensión antropológica-cultural del espacio en la música es un campo aún pleno de posibilidades de exploración.⁴¹ En este trabajo se tomarán los principales aspectos de los conceptos de heterotopía y de los espacios de representación como marco para indagar las dinámicas espaciales internas a un grupo de obras electroacústicas que remiten por su contenido sonoro al mundo social y cultural exterior a ellas. Una definición provisoria de espacio en la música electroacústica sería pensarlo como las dimensiones que surgen interpretativamente del potencial referencial de algunos sonidos y se revelan como construcción social y red de significados.

Esta definición pretende condensar la especificidad de esta música en la incorporación de grabaciones sonoras, lo que fue consecuencia directa de la influencia de la tecnología electrónica analógica.

1.3. Objetivos

Los conceptos hasta aquí desarrollados están unidos entre sí. La noción previamente esbozada de identidad individual centrada en el compositor y con dimensiones espacial-temporal-sociales tiene, en primer lugar, puntos de contacto con el concepto de espacio representado por la heterotopía y por el espacio de representación. Si al momento temporal identitario que aúna presente, pasado y futuro, se le suman las dimensiones espaciales como correlatos de tiempos, se remite, en principio, a la coexistencia de espacios y tiempos disimiles que son propios de ambos conceptos espaciales previamente formulados. Se considerará entonces a la obra electroacústica para cinta en su actualización acústica por reproducción, como creadora de un espacio-tiempo real, en el cual el sujeto se sumerge, y en donde diversas dimensiones espaciales entran en tensión, se oponen y se complementan produciendo significado.

Siguiendo esta premisa se trabajó sobre un grupo de piezas electroacústicas para cinta las cuales fueron previamente seleccionadas según criterios históricos. Las piezas pertenecen a compositores de origen latinoamericano que tuvieron contacto con el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM, 1961-1970) del Instituto

41. Véase un aporte notable en Omar Corrado: "Música argentina y producción del espacio: mapas, derivas", en *Revista Argentina de Musicología* 14 (2013): 93-96.

Torcuato Di Tella en Buenos Aires, y/o con los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC, 1971-1989).⁴²

De ese grupo de obras electroacústicas para cinta se seleccionaron aquellas que contienen sonidos referenciales según una función de indicio en su relación con las fuentes sonoras.⁴³ Específica de gran parte de la música electroacústica es la presencia de grabaciones microfónicas como parte de los materiales sonoros constitutivos de las obras. Estas grabaciones sonoras remiten a momentos espaciales-temporales externos e identificables a través de un análisis auditivo. La región de origen de los compositores como referencia reconocible en las obras determinó un segundo recorte para la selección, incorporando así la dinámica espacial-temporal-social dentro de la noción de identidad individual formulada previamente. Finalmente se realizó un análisis inductivo de las piezas seleccionadas del cual resulta la siguiente tipología, la cual no pretende ser definitiva, sino representativa para este corpus de obras.

2. Identidad/espacio y música electroacústica

A modo de introducción permítase una digresión analítica. Una visión primaria del espacio en una obra como *Presque rien n. 1* (1967-1970, 21'11'', 3 movimientos, estéreo) de Luc Ferrari implicaría el estudio de los movimientos estereofónicos y los diferentes planos de los sonidos. Las grabaciones microfónicas de diferentes ambientes en un pueblo de pescadores,⁴⁴ procesadas y montadas en la obra, demuestran tener un potencial de significado más amplio si, por ejemplo, se compara y contrasta la tensión entre los sonidos de motores a combustión [23''] y [7'34''] y los sonidos de insectos [1'25''] en el segundo movimiento de la obra. Esas referencias primarias a la tecnología en oposición a la naturaleza, ambas impregnadas del sonido constante del agua y de voces humanas, despliegan aun más potencial si las enmarcamos, en primer lugar, dentro la imagen temporal-espacial que nos sugiere el compositor: el comienzo del día a orillas del

42. El peso histórico de estos centros se debe al alcance latinoamericano de sus propuestas y actores implicados. Sobre la relevancia histórica del CLAEM véase José Luis Castiñeira de Dios (ed.): *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad* (Buenos Aires: Secretaria de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011). Sobre los CLAMC se recomienda Graciela Paraskevaídis: "Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Una documentación", en <https://www.latinoamerica-musica.net/> (consulta 01/10/2017).

43. Roy define a la función de indicio [*fonction d'indice*] como ". . . función retórica que produce, a través de la recepción, una ruptura de contexto desencadenando súbitamente un rico proceso de connotación y denotación que se apoya en un referente extramusical". Stéphane Roy: "L'analyse formelle en quête de significations profondes", *Lien 7* (2011): 17.

44. Luc Ferrari: *L'œuvre électronique, booklet al CD* (Paris: Ina GRM, 2009), 87.

mar [le lever du jour au bord de la mer]. En segundo lugar, la coexistencia de tiempos disímiles representada en la ya mencionada oposición tecnología-naturaleza, se puede oír nuevamente con los golpes de martillo sobre un trozo de madera [6'02''] opuestos al motor a combustión [a partir de 7'34']; también en la superposición de voces de niños y adultos [2'10''-2'11'' y 3'43''-3'52''], por ejemplo, como un presente que contiene pasado y futuro, y define un espacio antropológicamente identitario. En el tercer movimiento, las transiciones entre la voz de una mujer entonando una canción [06''], luego participando en un diálogo [46''] y reapareciendo como canción [1'08''], se pierden definitivamente [desde 3'13''] dando lugar al incesante sonido periódico de insectos, presentando un paisaje que abandona tanto el momento tecnológico y el humano, para retornar a una naturaleza como pasado sonoro que, no obstante, y otra vez por oposición, es mucho más antiguo que el representado por los sonidos de aves de crianza [1'44''] en el primer movimiento.

Este breve y superficial examen de *Presque rien* n. 1, siguiendo la propuesta de Smalley (pero sin usar sus categorías), nos revela variados momentos temporal-espaciales relacionados a la noción de identidad que formulé previamente, los cuales no serán profundizados en este texto. A continuación, me concentraré en los objetivos planteados previamente y trabajaré sobre 10 obras electroacústicas de compositores de origen latinoamericano.

2.1. Identidad – Espacio biográfico

El compositor de origen ecuatoriano Mesías Maiguashca está radicado en Alemania desde fines de la década de 1960. El comienzo de su producción electroacústica fue consecuencia directa de su movilidad transnacional. Después de empezar a trabajar como asistente de Karlheinz Stockhausen en 1966, Maiguashca compone *Dort wo wir leben* (1967, 6'17'', 2 canales, Musikhochschule, Colonia), una pieza originalmente concebida como banda de sonido para un documental y que constituye su primera experiencia compositiva en el medio electroacústico. El compositor la considera una pieza autónoma⁴⁵ ya que no se planteó ninguna correlación sonido-imagen⁴⁶: si nos acercamos a ella en esta clave encontramos un mundo sonoro cerrado que revela una simetría axial estricta en la aparición de los materiales. Los sonidos de origen electrónico

45. Mesías Maiguashca: "The world we live in", en <http://www.maiguashca.de/index.php/en/1960-1969-a/427-02-1967-el-mundo-en-que-vivimos-en> (consulta 01/03/2017).

46. Comunicación personal con el autor vía correo electrónico el 16/08/2017.

en la pieza permiten, por sus cualidades, ser agrupados en continuos o discontinuos,⁴⁷ configurando la primera y última unidad formal de la pieza [0''-1'36'' y 4'26''-6'17'']. El mismo principio gobierna la dinámica de los sonidos de origen microfónico en combinación con los electrónicos [1'37''-4'25'']. Sonidos de marimbas, platillos y claves crean capas relativamente continuas que se oponen a estructuras más impulsivas y en primer plano [por ejemplo a partir de 2'14'']. Esta pieza de Maiguashca, que tal vez puesta en relación con su música instrumental podría revelar otros significados, escapa a los criterios espaciales-temporales propuestos inicialmente en este artículo. Si bien la movilidad estéreo de los sonidos es constante y el nombre mismo de la obra remite a un espacio aparentemente definido (*Allí, donde vivimos*), se constata un tipo de espacialidad que no supera a la obra en su economía interna de sonidos, sino que se limita a quedarse dentro de ella.⁴⁸

Distinto es el caso de la siguiente música electroacústica de Maiguashca, la cual él mismo definió como parte de una “música autobiográfica” concebida en términos de una auto-comprensión identitaria. Su obra mixta *Öldorf 8* (1972-1974, vl., cl., vc., sintetizador y cinta) es parte de este conjunto autobiográfico y remite directamente en su título al espacio geográfico de encuentro y trabajo de aquella época, un poblado perteneciente a Kürten (Renania del Norte-Westfalia). Maiguashca compuso también dos obras exclusivamente para cinta y que conforman este corpus autobiográfico que nació directamente de sus experiencias con grabaciones sonoras.⁴⁹

Su pieza *Hör-zu, konkrete und elektronische Musik* (1969, 20'21'', 2 canales, Studio für elektronische Musik, Colonia) [*Escucha. Música concreta y electrónica*] revela un mundo sonoro polisémico. Al comentar la obra, el compositor clasifica los sonidos y recurre a pares conceptuales que pretenden ilustrar una dualidad entre sonidos que son capaces de referir al mundo externo a la obra, y otros que no lo son. Dentro de estas dualidades se plantea que los sonidos de origen microfónico son una especie de diario

47. Recorro aquí directamente a la interpretación de las leyes gestálticas en su aplicación a la percepción musical según Stéphane Roy: *L'analyse des musiques électroacoustiques, modèles et propositions* (París: L'Harmattan, 2003), 202-207.

48. Los instrumentos de timbre no-convencional [que aparecen en 2'14'' y 3'42''], por ejemplo, no alcanzan para determinar un contenido referente al mundo exterior en sentido simbólico. El compositor no los destaca ni tampoco recuerda su origen (Comunicación personal con el autor vía correo electrónico el 17/08/2017). Más aún, este mundo sonoro parece reactualizar las dinámicas de los sonidos que aparecieron al comienzo de la obra [0''-1'36''].
 49. Hernán Gabriel Vázquez: *Conversaciones en torno al CLAEM: entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 2015), 169.

acústico de su vida en ese momento.⁵⁰ No son los espacios internos espectrales o de la movilidad estéreo los que están en primer plano aquí, sino la capacidad de éstos de portar espacios que materializan una memoria y al mismo tiempo remiten a un presente, fundiendo ambas dimensiones espaciales-temporales. La unidad formal de segundo nivel⁵¹ [3'23''-7'49''] permite ilustrar estas dinámicas. Comenzando con sonidos de origen electrónico que muestran una continuidad y variación espectral constantes, el compositor inserta poco a poco [desde 5'48''] sonidos que remiten instantáneamente a una sintonización radial con un dial, combinados con pequeños extractos de una música popular pregrabada, la que se hace auditivamente mucho más evidente desde 7'18''. Esta música popular que revela una raíz rítmica latinoamericana es de hecho música folclórica ecuatoriana que el compositor afirma haber oído a través de la Radio HCJB y haber grabado estando en Alemania.⁵² La voz de un niño hablando en inglés montada y distribuida espacialmente [a partir de 6'22''] entre los mencionados extractos de música, nos revela aquel presente del compositor, alejado de su tierra natal, superponiendo tiempos y espacios que se unifican por estar centrados en él como sujeto. Los espacios son antropológicos aquí, en sentido identitario, y simbólicos, ya que su oposición no nos informa solamente sobre la biografía del compositor sino que deja entrever la presencia de tópicos mucho más profundos, como se revela al final de la segunda y tercera unidad formal [desde 13'08'' y 20'03''], en donde se oponen la movilidad mediada tecnológicamente de trenes y aviones al estatismo de los sonidos nocturnos de grillos y pájaros captados microfónicamente en un espacio abierto.

El mundo sonoro y simbólico de *Hör-zu* se potencia en la siguiente obra para cinta de Maiguashca. Utilizando sonidos que él mismo grabó en Ecuador en una visita que realizó en 1969, compone *Ayayayayay* (1971, 16'17'', 2 canales, Studio für elektronische Musik, Colonia), reactualizando así una memoria individual reciente. La dinámica sonora de esta obra presenta un carácter menos continuo en comparación con *Hör-zu*, apelando a transiciones más duras por yuxtaposición de extractos disímiles. Los sonidos de la naturaleza, como los presentados al final de *Hör-zu*, tienen una fuerte presencia en esta obra, destacándose estructuralmente al comienzo de las tres primeras unidades formales [desde 31'', 3'21'' y 9'41'']. En el plano simbólico no parece ser una casualidad que la

50. Mesías Maiguashca: "Hör-zu, konkrete und elektronische Musik", en <http://www.maiguashca.de/index.php/en/1960-1969-a> (consulta 01/03/2017).

51. La división en unidades formales jerárquicas también sienta bases en la propuesta de Roy: *L'analyse des musiques électroacoustiques*, 213.

52. Comunicación personal con el autor vía correo electrónico el día 24/05/2017.

voz del padre del compositor aparezca enmascarada por sonidos de insectos [en 11'08''-11'35'']⁵³ y, después de decir la frase “. . . y ahora vamos por aquí. . .”⁵⁴ [en 11'34''], dé lugar a la extensa aparición de sonidos de lluvia, insectos y aves, los cuales son acompañados por una música popular procesada electrónicamente [en 11'36''-16'03'']. El sentido de espacio antropológico identitario relativo a los orígenes del compositor se hace evidente. El registro de sonidos de la naturaleza, sea la domesticada de las aves de crianza [en 9'19''-9'35''] o la más antigua de la lluvia [en 13'01''-13'40''], se prestaría a algunas categorías aplicadas a los paisajes sonoros en sentido arquetípico.⁵⁵ Sin embargo, me interesa aquí la concepción de un espacio social referencial-simbólico, del cual los sonidos son su testimonio reactualizado desde la música electroacústica. La superposición por montaje de cantos religiosos colectivos grabados en una iglesia con un discurso de José María Velasco Ibarra (presidente de Ecuador en el año 1969) [en 5'14''-6'05''], o con el llanto de un niño lactante [en 9'35''-9'52''], no nos informan en su carácter artificial sobre un paisaje sonoro, sino simultánea y simbólicamente sobre sectores de poder en la sociedad (el Estado y la iglesia católica) o sobre aspectos culturales en su influencia desde la temprana edad (niño lactante e iglesia católica; individuo y grupo), permitiendo a su vez la creación de dimensiones de la simultaneidad espacial y temporal de elementos disímiles.

2.2. Identidad – Espacio porteño

La poética de la ciudad como testimonio acústico encuentra resonancias en obras electroacústicas como parte de la representación de identidades individuales. Dos elementos recurrentes serán explorados aquí: las citas musicales como recortes de otras músicas montados en la obra⁵⁶ y la referencia a un espacio social a partir del lenguaje.

Sin entrar en el debate intertextual en torno a la inserción de músicas dentro de otras músicas y los correspondientes modos de articulación, me interesa explorar aquí la presencia del tango en algunas obras, como músicas que representan un espacio-tiempo porteño, acotado a la ciudad de Buenos Aires, concebido como espacio profundamente

53. Ibid.

54. La pieza *...y ahora vamos por aquí...* (1977) de Maiguashca, para 8 instrumentistas y cinta, debe su nombre a esta frase.

55. Murray Schafer escribe sobre los “sonidos de la granja” [*sounds of the farm*] como parte de los paisajes sonoros pre-ciudadinos. También se menciona la importancia del sonido del agua en sentido arquetípico. Schafer: *The Tuning of the World*, 15ss., 48-49 y 169ss.

56. Ya mencionado (per no profundizado) en el caso de Mesías Maiguashca.

identitario. En el *Auto-retrato sobre paisaje porteño* (1969-1970, 14'50'', 2 canales, CLAEM, Buenos Aires) del compositor brasileño Jorge Antunes se revela este espacio no sólo en la evocación visual directa a la ciudad en su título, sino también en el plano sonoro, el cual pretende retratar su movilidad biográfica. En la primera y tercera unidad formal [en 0''-3'15'' y 7'10''-9'27''], se repite la misma dinámica: un extracto de un tango⁵⁷ pasa a formar parte de un bucle que da lugar a un ritmo que podría asociarse con un samba brasileño⁵⁸ [a partir de 1'54'' y 8'20'']. El carácter político⁵⁹ en esta obra de Antunes, concebido como referencia a puntos de concentración de poder en una sociedad,⁶⁰ merece ser mencionado por ser compartido por otros compositores, aunque con matices variados.

La obra *La Panadería* (1970, 8'51'', 2 canales, CLAEM, Buenos Aires) del compositor argentino Eduardo Kusnir es recordada frecuentemente como producto sonoro de un convertidor gráfico-analógico desarrollado por el ingeniero e inventor Fernando von Reichenbach. La presencia del tango es también una dimensión en esta obra, aunque el punto de partida compositivo haya sido de carácter visual, no basándose en la referencialidad de la cita.⁶¹ Dentro de la segunda unidad formal [en [2'24''-5'24'']] el tango es representado por gestos sonoros de un bandoneón, el cual, al estar sumergido en el contexto de sonidos de origen electrónico de gran variedad y movilidad, parece potenciarse auditivamente en su referencialidad externa. El espacio aludido en el título es una panadería de barrio, donde algunos personajes (representados por sonidos) entran y salen constantemente. Las breves apariciones de dos segundos de duración del bandoneón [en 4'27'', 4'55'' y 5'22''] parecen limitarse a localizar a la pieza geoculturalmente, a otorgarle un espacio. Distinto es el caso de *Orquídeas primaverales* (1975, 8'33'', 2 canales, CICMAT, Buenos Aires) de Kusnir, en donde el tango abre caminos interpretativos más amplios. Dentro de la primera unidad formal [en 0''-3'04'']] encontramos un conjunto denso de citas musicales y de sonidos de origen electrónico. El

57. Hasta el momento me ha sido imposible determinar cuál es la obra en cuestión. El compositor recuerda que se trataba de un disco de Francisco Canaro, pero no cuál. La obtención de esta información formará eventualmente parte de siguientes investigaciones.

58. Jorge Antunes: "Recuerdos del CLAEM", en Castiñeira de Dios (ed.), *La música en el Di Tella*, 63.

59. En la unidad formal 4 [9'06''-13'47''] se imita la forma de hablar de un orador político, concentrándose en el ritmo y la entonación, más que en la expresión de un mensaje comprensible —con excepción de las palabras "Hiroshima", "general" y "amor" [desde 10'50'']—.

60. Michel Foucault: "Method", en John Storey (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader* (Essex: Pearson, 2006) [1ª., en francés, 1976], 349.

61. La notación alternativa que el compositor usó en una obra previa fue adaptada para ser convertida en sonido por el invento de von Reichenbach, tratando de conservar el espíritu humorístico del original. Véase Eduardo Kusnir: "Resplandor del túnel", en Castiñeira de Dios (ed.), *La música en el Di Tella*, 71.

vals criollo “Rosas de abril” (1927, Rossi/Cárdenas) cantado por Carlos Gardel aparece en 51’’-1’14’’, pasando momentáneamente a un primer plano, y luego seguido por dos marchas militares argentinas y música para piano.⁶² La referencia sonora a un espacio externo, más allá del carácter romántico del texto,⁶³ toma tintes políticos en combinación con la marcha *Avenida de las Camelias* (1915, Pedro Maranesi) [en [1’38’’-1’48’’] y 2’51’’-3’04’’], tristemente asociada al golpe militar de marzo de 1976 en Argentina.⁶⁴ El compositor nos informa sobre un principio de montaje tipo collage, en donde se busca exaltar un espíritu humorístico e irónico, que satiriza la realidad.⁶⁵ Las camelias de la marcha militar chocan entonces con las rosas románticas del vals criollo, resonando también en las tiernas orquídeas del título de la obra.

El uso de la voz hablada es característico de muchas obras electroacústicas en el repertorio abarcado por este estudio. La capacidad del lenguaje de portar espacios sociales es explotada en algunas piezas que parecen aludir a la complicidad del oyente para descifrar códigos referenciales a la ciudad. El compositor argentino Francisco Kröpfl experimentó con *samples* a fines de la década del 1980 produciendo la pieza *Orillas* (1988, 10’14’’, 2 canales, LIPM, Buenos Aires – GMEB, Bourges), procesando la voz de Lucía Maranca, cuyas inflexiones pueden contribuir a la identificación del espacio rioplatense por la entonación de algunas sílabas,⁶⁶ pero cuya dimensión textual explora tópicos no específicamente regionales, centrándose en la naturaleza y el hombre en su relación con ésta. Fuertemente locales son, sin embargo, las referencias a la ciudad en su obra *Metrópolis Buenos Aires. Temas y variaciones sobre una ciudad* (1989, 34’’, 2-kan., LIPM, Buenos Aires), en donde la presencia del tango y del español rioplatense son predominantes. La obra fue un encargo del *Westdeutscher Rundfunk* (WDR) de Colonia (Alemania) como parte del proyecto *Acustica International* dirigido por Klaus Schöning. Kröpfl nos informa que su intención fue descifrar el lenguaje de la ciudad reflejado en

62. Un extracto del *Vals triste* (1947) Op. 9 N° 2 de Marcelo Boasso (1902-1960), pianista y compositor de origen italiano, conocido por su seudónimo “Príncipe Kalender”. Comunicación con el autor vía correo electrónico el 25/05/2017.

63. Se oye el siguiente extracto: “. . . vergel de amor, / mujer por quien / mi ser vivió. / Y si tu corazón me das. . .”.

64. Una especie de memoria acústica colectiva opera aquí. Los “comunicados” de la Junta Militar en los medios de comunicación eran precedidos por esta marcha. El compositor mismo evoca este sentido. Ver Eduardo Kusnir: “Orquídeas primaverales”, en <http://eduardokusnir.com.ar/orquideas-primaverales/> (consulta 01/03/2017).

65. *Ibid.*

66. Por ejemplo, el yeísmo en la palabra “ellas” [en 1’07’’].

individuos y grupos,⁶⁷ por lo que se podría considerar a esta obra como una composición vocal.⁶⁸ El espacio porteño es público y grupal en casos como el partido de fútbol [en 2'10''], la protesta sindical [en 6'13''], el canto coral en la Iglesia [desde 11'29''], o el contexto del discurso del presidente Raúl Alfonsín [desde 20'30'']. Por otra parte, se escuchan espacios privados e individuales en el diálogo telefónico [en 4'34''], en los sonidos de ingreso a un domicilio [desde 32'02''], entre muchos otros. La coexistencia de tiempos disímiles se explota en la memoria individual de los inmigrantes europeos que relatan su llegada a Buenos Aires a principios del siglo XX [desde 2'40''], en la voz del bandoneonista Leopoldo Federico recordando sus comienzos con el instrumento [desde 0''-2'09''], o la perspectiva identitaria individual relativa al tango⁶⁹ que el compositor hace propia como corolario de la obra [desde 33'21''].⁷⁰ Todo esto combinado con la localización temporal-espacial inmediata que ofrece el lenguaje juvenil por ejemplo [desde 5'08''], o los giros del español porteño [desde 9'22'']. Utilizando una metáfora visual podríamos pensar a esta obra de Kröpfl como un poliedro cuyas caras revelan diferentes significados según la posición del observador.

En el mismo plano se ubica el mundo sonoro de *Tramos* (1975, 16'53'', 1 canal, Estudio privado, Buenos Aires) del compositor argentino Eduardo Bértola (1939-1996). El primer plano de esta obra es ocupado por el lenguaje, sobre todo por la predominante entonación del español rioplatense enmarcado en distintos contextos.⁷¹ Entre 2'55''-3'43'' se escucha nuevamente una protesta en las calles a la cual se le interpola un extracto de una misa, abriendo las puertas nuevamente a posibles análisis de poder. En este caso hablamos de una dinámica particular puesto que se trata de una obra desde y sobre la radio, construida con extractos de emisiones radiales montados por yuxtaposición. De

67. Klaus Schöning: *Riverrun: Voicing/Soundscapes*, booklet al CD (Mainz: Wergo, 1999), 61. La edición en CD para la que escribe Schöning contiene un extracto de la versión de *Metrópolis* que se analiza aquí: la transición entre las unidades formales 1 y 2 [desde 6'03''] y con una duración de 3'13''.

68. En el sentido de *Sprachkomposition* alemana centrada en las dimensiones semánticas e históricas del lenguaje que fueron exploradas por fuera del rigor serial en la Nueva Música desde la década de 1960. Hermann Danuser: "Neue Musik", en Laurenz Lütteken (ed.), *MGG Online* (2016[1997]), disponible en <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14706> (consulta 01/03/2018).

69. La presencia del tango es también en esta obra importante, principalmente como citas y elemento estructurador formal. Para un estudio destallado ver María Laura Novoa: "De malevos vanguardistas y pitucos arrabaleros: el tango en la obra de Francisco Kröpfl", en Esteban Buch (ed.), *Tangos cultos: Kagel, J.J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2012), 124ss.

70. Después de utilizar una cita del tango *Carro viejo* (1927; Montoni – Orsi) [en 32'55''-33'28''] se escucha a Federico decir: "entonces cuando uno tiene unos años, tiene unos años sobre la espalda, cuando ya ha sufrido, y ha amado, ha sufrido y ha amado, empieza a descubrir esas letras que lo pintan a uno, que lo pintan a uno. . .".

71. Ya señalado por Graciela Paraskevaídis (1940-2017) en su profundo análisis de la obra. "Estos rasgos de lenguaje y de expresión definen y delimitan claramente el ámbito regional en el que Bértola marca estos tramos". Graciela Paraskevaídis: "Tramos". *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales* 3 (1992): 48.

este modo los espacios transmitidos por el sonido se amplían geográficamente al incluir y problematizar la relación cultural entre Buenos Aires y Europa, en el ejemplo francés y belga⁷² [desde 28'' y 1'33''], un aspecto histórico-social que se convirtió en central para Bértola desde su retorno a la Argentina en 1972.⁷³ La identidad retratada está contenida en la ciudad de Buenos Aires, en su pasado y presente cultural, creando a través de la obra una coexistencia artificial de tiempos y espacios que son, en su desemejanza, constitutivos de una identidad de orden grupal, apelando a los conceptos utilizados en este trabajo, y también a una posible paradoja de orden etimológico en torno a la palabra "identidad". La visión a futuro, constitutiva del concepto de identidad, queda implícita, tal vez como premonición de los trágicos sucesos político-sociales que se desencadenarían en Argentina pocos meses después del estreno de esta obra en octubre del año 1975.⁷⁴

2.3. Identidad – Espacio originario

En la producción del compositor guatemalteco Joaquín Orellana se encuentra un tipo de referencia a culturas originarias que pretende fungir como reactualización de un momento temporal-espacial antiguo. Aunque este sentido de reminiscencia identitaria a culturas aborígenes ha tomado variadas formas en la música académica de origen latinoamericano,⁷⁵ me interesa destacar aquí la particularidad de la poética electroacústica de este compositor, la cual no ha encontrado paragón hasta este momento.

Los espacios sociales en el mundo electroacústico de Joaquín Orellana son consecuencia directa de sus experiencias con la grabación analógica de sonidos.⁷⁶ El compositor regresó a Guatemala en 1968 luego de su estadía en Buenos Aires como becario del CLAEM y comenzó casi inmediatamente a experimentar con grabaciones sonoras en su entorno. Esta exploración lo lleva al descubrimiento del paisaje acústico local y sus componentes,⁷⁷ formulando así el adjetivo "humanofonal", el cual corporiza

72. Según los esbozos de Bértola analizados por Paraskevaídis: Emisiones de la Radiodifusión Belga y la Radiodifusión y Televisión francesa.

73. Ideas de corte latinoamericanista. En 1'28'' se escucha la voz de Jorge Romero Brest (1905-1989) comparando al Barrio Norte de Buenos Aires con París. En palabras de Bértola: "Creo que para ser artista es necesario primero ser hombre, asumir todas las responsabilidades sociales y definirse políticamente. En Europa he aprendido a conocer a América Latina y cada vez creo más en ella, en su revolución social y en su liberación cultural. . . . Es necesario ver a Europa con mucho espíritu crítico y aprender a conocerse". Citado por Graciela Paraskevaídis: *Tamos*, booklet al CD. (Montevideo: Tacuabé, 2000), 6.

74. Paraskevaídis: "Tamos", 49.

75. Notable en este sentido Carredano y Eli: *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*, 108ss.

76. Joaquín Orellana: "Hacia un lenguaje propio de Latinoamérica en música actual", *Alero*, 3 (1977): 127.

77. El compositor escribe: "A mi modo de ver, el contenido latinoamericano en los sonidos, como en cualquier otro ambiente, sólo puede estar en las condiciones sonido-situación social . . .". *Ibid.*, 129.

una presencia humana y da título a su obra *Humanofonía* (1971, 11'13", 1 canal, Estudio privado, Guatemala). La dinámica de los sonidos en esta obra no es interpretable sin la referencia al espacio cultural externo a ellos. El ejemplo más fuerte se hace oír en el poema "Mi predio iluminado" de Julio Fausto Aguilera recitado por el propio compositor,⁷⁸ grabado y montado en la segunda unidad formal [en 4'58"-6'15"], en donde se explora la oposición entre luz y sombra en relación con un espacio geográfico que pertenece a una voz que habla en primera persona.⁷⁹ El compositor monta simétricamente extractos de una voz masculina hablando en un lenguaje maya [en 1'01"-1'14" y 10'07"-11'13"]; lenguajes originarios que él considera portadores de un dolor antiguo que se remonta a los procesos de colonización en las Américas desde fines del siglo XV. Esa presencia antropológica del pasado en el presente es considerada por Orellana como un "canto subyacente"⁸⁰ constitutivo del idioma aborígen. El compositor vuelve a hacer uso de este principio en el fragmento experimental *Iterotzul* (1973, 3'13", 1 canal, Estudio privado Guatemala)⁸¹ y en la extensa pieza *Rupestre en el Futuro* (1979, 22'41", 1 canal, Estudio privado Guatemala), la cual se aleja de la poética sonora directa de la primera *Humanofonía* para presentar un mundo de sonidos de origen microfónico fuertemente procesados. El compositor reutiliza aquí el lenguaje aborígen presente en *Iterotzul* (1973) y lo representa superpuesto a instrumentos de percusión [en 5'05"], capas de voces [en 6'08"] y, notablemente, a sonidos ambiente de la calle [desde 22'01" y 22'24"]. En esta última superposición vuelven a entrar en tensión la voz en su momento cultural-antropológico con las tecnologías de la vida cotidiana de entonces, ejemplificada por el ruido de automóviles en un espacio público. Una oposición que retoma la dualidad arquetípica entre naturaleza⁸² y tecnología ya mencionada en el comentario introductorio sobre *Presque rien n. 1* de Ferrari. El pensamiento social de Orellana se aleja sin embargo de la abstracción acusmática y es conceptualizado por él mismo como "música ideológica",⁸³ una música que pretende recordar la tragedia y dar voz a los muertos. El dolor contenido en la entonación del lenguaje es para el compositor a la vez ancestral y

78. Comunicación telefónica con el autor el día 04/03/2017.

79. Julio Fausto Aguilera: *La patria en una casa (Poemas)* (Guatemala: Dirección General de Cultura y Bellas Artes, 1983), 54-55.

80. Vázquez: *Conversaciones en torno al CLAEM*, 203.

81. El compositor no lo considera una obra. Comunicación telefónica con el autor el día 04/03/2017.

82. En el sentido del término alemán *Naturvolk*, como cultura no-industrializada, más cercana a la naturaleza que otras culturas. Esta categoría contiene un momento eurocéntrico y racista que lamentablemente es insalvable, por más que no se corresponda en absoluto con la perspectiva del autor de este trabajo.

83. Vázquez: *Conversaciones en torno al CLAEM*, 202.

actual, existiendo por lo tanto en dos momentos temporales disímiles, cuya reactualización más trágica tiene lugar en la Guerra Civil de Guatemala (1960-1996), lo que da contexto a una parte de su pensamiento estético y abre un camino para la interpretación de su obra.

3. Conclusiones

Una reflexión sobre la recepción creativa de productos culturales de origen europeo es el origen del *dictum* de Alejo Carpentier en torno a “la sensibilidad de quien nació criollo” y su reflejo musical en el “en el dominio de la electrónica” ejemplificado por los (en aquel momento nuevos) sintetizadores.⁸⁴ El lapso temporal que separa al oyente actual del espíritu latinoamericanista de algunas manifestaciones de aquella época es determinante y no puede ser menospreciado. Las posiciones estéticas de Eduardo Bértola formulando una “música electroacústica pobre”⁸⁵ en 1976 no escapan a esta línea de pensamiento, ni dejan de estar relacionadas con la música electroacústica de Joaquín Orellana y Oscar Bazán.⁸⁶ Con más o menos ímpetu encontramos ecos inesperados y estructuras conectivas interpersonales que dan un marco colectivo a algunas poéticas individuales.

Este trabajo se centró en las dinámicas de la recepción creativa utilizando un concepto de identidad con dimensiones sociales, espaciales y temporales. El acercamiento analítico a las diez obras electroacústicas que forman el centro de este trabajo partió de la referencialidad de sus sonidos respecto al mundo exterior a la música. El sonido es testimonio de ese espacio construido socialmente, cargado simbólicamente por la cultura y determinante para las identidades individuales de los compositores. En este sentido se exploraron momentos de los diarios acústicos de Mesías Maiguashca; el peso asociativo del tango y del español rioplatense en Jorge Antunes, Eduardo Kusnir, Francisco Kröpfl y Eduardo Bértola; por último, la referencia a pasados antropológicos resonantes en presentes acústicos en el caso de Joaquín Orellana.

84. Alejo Carpentier: “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”, en Isabel Aretz (ed.), *América Latina en su Música* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1977), 19.

85. Graciela Paraskevaídís: “La presencia de compositores argentinos en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea”, en http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-gp-CLAMC%20comparg.pdf (consulta 01/10/2017).

86. Oscar Bazán (1936-2005). Este compositor crea entre 1973 y 1974 una trilogía electroacústica basada su recepción creativa de música Selk’nam utilizando un sintetizador ARP 2600 en el CICMAT de Buenos Aires, reactualizando un pasado, apropiándose de él y resignificándolo en aquél presente.

La particularidad de la relación identidad/espacio en la música electroacústica aquí estudiada está en la capacidad de ésta para contener sonidos tomados del mundo real, y en la operatoria del compositor sobre éstos. La carga simbólica y el poder referencial del tango en Kusnir no serían los mismos sin el contexto de sonidos sintéticos en el cual la música porteña aparece; el contenido semántico en Kröpfl y Bértola no generaría el mismo significado sin la yuxtaposición de momentos contrastantes; el lenguaje aborigen no sería el mismo en Orellana sin la eventual superposición de sonidos portadores de espacios y cargas simbólicas disímiles a él. En última instancia encontramos que los significados que surgen del sonido son consecuencia de la técnica de montaje en cinta y de los procesos analógicos asociados, lo cual le otorga un momento regional, un matiz cultural específico al poder determinante de la tecnología. Algunos de los productos culturales actuales, emergentes de las últimas tecnologías digitales, tampoco dejan de sorprendernos.