



**LA POLITICIDAD DE LA PRÁCTICA MUSICAL
PENSADA DESDE EL CASO DE LA
ELECTROACÚSTICA LATINOAMERICANA
HACIA 1975**

Daniel Leguizamón

LA POLITICIDAD DE LA PRÁCTICA MUSICAL PENSADA DESDE EL CASO DE LA ELECTROACÚSTICA LATINOAMERICANA HACIA 1975

Daniel Leguizamón

Dentro del ámbito de la música culta latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, existió un grupo creadoras y creadores, para quienes la pregunta por el significado social de su trabajo, y la capacidad de intervención –y aún de transformación– política de su quehacer artístico tuvo gran importancia. Nacidos en su mayoría entre las décadas de los 30 y los 40, muchos de ellos comparten algunos hitos generacionales que los atraviesan y vinculan: el contacto con las entonces recientes propuestas estéticas y técnicas surgidas en Europa Central y Norteamérica (la electroacústica, la música experimental y las posturas racionalistas de autores como Xenakis, Babbitt o Boulez) después de la segunda guerra mundial, o su convergencia en lugares de incidencia regional significativos como el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), en Buenos Aires; pero también el impacto y los efectos de hechos significativos a nivel social, cultural y político como la llamada Guerra Fría (que tan poco de *fría* tuvo para América Latina), el triunfo de la Revolución Cubana y el posterior despliegue de movimientos de izquierda –muchos de estos, armados–, así como el surgimiento de las numerosas dictaduras civiles y/o militares y otras estrategias afines de diversos sectores de derecha en casi todos los países de la región.

Este grupo de músicos, dentro de quienes se puede mencionar, entre otros, a César Bolaños (Perú, 1931-2012), Édgar Valcárcel (Perú, 1932-2010), Jacqueline Nova (Colombia, 1935-1975), Joaquín Orellana (Guatemala, 1937), Eduardo Bértola (Argentina/Brasil, 1939-1996), Coriún Aharonián (Uruguay, 1940-2017), Graciela Paraskevaídis (Argentina/Uruguay, 1940-2017), Jorge Antunes (Brasil, 1942), Mariano Etkin (Argentina, 1943-2016) y, pese a tener una distancia generacional evidente, Cergio Prudencio (Bolivia, 1955), no estaría caracterizado necesariamente por el empleo de una cierta técnica específica. Está, eso sí, el interés predominante de establecer un quiebre frente a las tradicionales posturas nacionalistas y neoclasicistas, pero a partir de un espíritu modernista e innovador más o menos común en lo

Daniel Leguizamón

técnico, que sin embargo dio paso a lenguajes y estéticas muy particulares en lo individual. Más bien, su unidad estaría sobre todo en su preocupación alrededor de cuáles son el significado y las implicaciones de hacer música culta en América Latina; es decir, su interés por situar su trabajo creativo en el marco de un cierto latinoamericanismo, tanto en términos de lugar de autoafirmación e identificación, como de espacio de proyección e incluso de interlocución entre músicos, y entre músicos y sociedad en general.

El interés del presente trabajo es el de reflexionar brevemente sobre algunas de las apuestas que varios de estos músicos pusieron en juego, en respuesta a tales inquietudes, tomando como punto de partida el caso concreto de dos conciertos de música electroacústica llevados a cabo en 1975 en Buenos Aires. Como me propongo mostrar más adelante, un acercamiento a las obras presentadas en estos conciertos, articuladas con una serie de testimonios y planteamientos ofrecidos por varios de estos creadores, permite identificar algunos de los elementos más significativos de este amplio colectivo de músicos en relación a la politicidad de la práctica musical en el contexto latinoamericano reciente; es decir, en relación a las condiciones de poder, a las narrativas e ideologías políticas desde y frente a las cuales esta práctica tiene lugar, y a su capacidad de perpetuarlas o, eventualmente, de transformarlas en algún sentido.

«Música Electroacústica de Latinoamérica»

Tal y como se ve en las imágenes adjuntas (ver Imágenes 1, 2 y 3), el programa anuncia dos conciertos realizados el 15 y el 22 de octubre de 1975 en Buenos Aires, vinculados por un solo encabezado: «*Música Electroacústica de Latinoamérica*». El documento tiene un particular interés: los dos conciertos a los que se refiere reúnen en sí mismos una serie de referencias importantes respecto a la música culta en América Latina a lo largo de las últimas décadas del siglo XX; y no solo por las obras presentadas o el género de música al que estas pertenecen, sino también por, entre otras cosas, los autores que reúne, las instituciones que involucra, o aún el sitio y el momento histórico en que tuvieron lugar.

En primera instancia, puede señalarse que este documento da cuenta del establecimiento en América Latina de aquello que para entonces se conocía ya como «música electroacústica». Luego de lo que en general se reconoce como su surgimiento hacia finales de los 40 (aunque, si

Daniel Leguizamón

bien con una numerosa cantidad de experiencias y casos previos), con proyectos relativamente simultáneos en París, Colonia y Nueva York, la música electroacústica fue adquiriendo una presencia creciente y significativa en diversos lugares, incluidos Buenos Aires, Río de Janeiro, Santiago de Chile y Córdoba, durante los años 50; más tarde, Rosario, La Habana, Montevideo, La Paz, Guatemala, Bogotá, Caracas; y ya en los 70, São Paulo y Ciudad de México (Dal Farra, 2004).

Parte de este proceso de surgimiento y apropiación fue movilizad o directamente por compositoras y compositores que establecieron sus propios estudios privados, independientes o compartidos con otros de sus colegas, para producir sus trabajos. Tal es el caso de varios de los títulos incluidos en estos conciertos de 1975 —*huauqui*, de Graciela Paraskevaídis; *Malebolge (Humanofonía II)*, de Joaquín Orellana; *Tramos*, de Eduardo Bértola; *Un tiempo, un lugar*, de Jorge Rapp—. No obstante, más allá de estos casos particulares, el de la electroacústica fue hasta principios del siglo XXI un fenómeno estrechamente ligado al apoyo institucional también para América Latina —emisoras radiales y centros universitarios, en especial, sobre todo estatales, aunque, según las circunstancias de cada lugar, también privados—.



Imagen 1

Daniel Leguizamón

Núcleo Música Nueva de Buenos Aires
 en colaboración con el
 Núcleo Música Nueva de Montevideo

Música Electroacústica de Latinoamérica

Dos conciertos
 con introducción, comentarios y debate público
 y la presencia de los compositores

Auditorio del
Instituto Goethe de Buenos Aires
 Corrientes 319
 20.30 horas. Entrada libre

Programa

MIERCOLES 15/10	"Aspectos de la creación musical en Latinoamérica" Introducción, Graciela Paraskevaídís	
Graciela Paraskevaídís Argentina	Huauqui, 1975 * (Estudio privado, Montevideo)	
Joaquín Orellana Guatemala	Malebolge (Humanofonía II), 1972 *** (Estudio privado, Ciudad de Guatemala)	
Eduardo Bértola Argentina	Tramos, 1975 * (Estudio privado, Buenos Aires)	
MIERCOLES 22/10	Creación de la tierra, 1972 (Estudio de Fonología de la Universidad Nacional de Buenos Aires)	
Jacqueline Nova Colombia (In memoriam)	Un tiempo, un lugar, 1975 * (Estudio privado y CICMAT, Buenos Aires)	
Jorge Rapp Argentina	Gran tiempo, 1974 ** (Estudio del GMEB, "groupe de musique expérimentale de bourges", Francia)	
Coriún Aharonián Uruguay		*) Estreno absoluto **) Estreno americano ***) Estreno argentino

Imagen 2

NUCLEO MUSICA NUEVA
 de Buenos Aires fue fundado por los compositores argentinos Bértola, Paraskevaídís, Rapp y Rodríguez, en vinculación directa con el grupo homónimo de Montevideo —en actividad desde 1968— y consecuente en metas y objetivos con éste y con los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea realizados anualmente en Cerro del Toro, Uruguay. Núcleo Música Nueva se propone, mediante una amplia labor didáctica la difusión de la música contemporánea en sus diversas manifestaciones y —con particular énfasis— de la música Latinoamericana actual.

GRACIELA PARASKEVAIDIS, 1940
 Estudios de composición con R. García Morillo. Desde 1974, docencia privada. 1965/66: becaria del CLAEM (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales) del Instituto Di Tella de Buenos Aires (Ginastera, Gandini, Xenakis). 1968/71: becaria del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD); estudios con W. Fortner en Freiburg, Alemania. 1969: Premio Municipal de Música, Buenos Aires. 1970: Premio de la Academia de Artes de Berlín. 1975: docente invitada al IV Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, Uruguay.

JOAQUIN ORELLANA, 1937
 Estudios de composición: Conservatorio Nacional de Guatemala. 1967/68: becaria del CLAEM. 1975: docente invitado al IV Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, Uruguay, y al Festival de Ouro Preto, Brasil. Obras instrumentales y electroacústicas. Es Encargado de Asuntos Culturales de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación de Guatemala.

EDUARDO BERTOLA, 1939
 Estudios de composición en la Escuela de Artes de la Universidad de Córdoba, de composición y técnicas electroacústicas en el "Groupe de Recherches Musicales" de la Radio y Televisión Francesa con Pierre Schaeffer (1968/72) y de acústica musical con E. Leipp.

1973: becaria del CICMAT (Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología) de Buenos Aires (técnicas de composición electroacústica con Francisco Kröpl). Hasta 1967 Director de la Escuela Superior de Música de Resistencia. Docente en el I, II y IV Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, Uruguay, de Acústica y Electroacústica en la Universidad del Salvador, Buenos Aires. 1975: invitado al Festival de Ouro Preto y por la Escuela de Comunicaciones de la Universidad de San Pablo, Brasil.

JACQUELINE NOVA, 1937-1975
 Estudios de composición en el Conservatorio Nacional de Música de Bogotá con Fabio González Zuleta y Olav Roots. 1966: Premio Internacional de Caracas. 1967/68: becaria del CLAEM. 1971: Premio del Instituto Colombiano de Cultura; miembro fundador de la Agrupación Nueva Música de Bogotá. 1972: Investigaciones de acústica y fonología musical con F. Kröpl en la Universidad Nacional de Buenos Aires. Docencia. Obras instrumentales y electroacústicas.

JORGE RAPP, 1946
 Licenciado en Música (Composición) en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. 1973: becaria del Fondo Nacional de las Artes y de los Cursos de Composición Musical en el CICMAT. 1974: participación en el III Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, Uruguay; "Estudio I" (electrónica) es seleccionada para la Muestra de Arte Latinoamericano, Londres. Profesor titular de Organología en la Universidad del Salvador.

CORIUN AHARONIAN, 1940
 Estudios de composición y disciplinas afines con Héctor Tosar. Becario de la Fundación Gulbenkian (1967/68), del CLAEM (1969), de los gobiernos de Francia e Italia (1970) y de los Cursos Internacionales de Música Contemporánea de Darmstadt, Alemania (1970 y 1974). Director de coros, docente privado, secretario ejecutivo de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea.

Imagen 3

Daniel Leguizamón

En este sentido, hay casos notables como el Estudio de Fonología de la Universidad de Buenos Aires, en donde se produjeron varias obras de compositores no únicamente argentinos; entre ellos, *Creación de la tierra*, de Jacqueline Nova; o está el caso, aún más significativo por la cantidad de obras producidas allí, del laboratorio de electroacústica del CLAEM, cuyos equipos —luego de su cierre— fueron trasladados para integrar posteriormente el estudio electroacústico del Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología [CICMAT], también en Buenos Aires. Fueron igualmente importantes, desde luego, diversos espacios de EE.UU. y Europa, que no solo eran aprovechados por los compositores locales, sino visitados además por numerosos músicos de diversas partes del mundo, incluidos los latinoamericanos; entre ellos, justamente, el estudio del *Groupe de Musique Expérimentale de Bourges* [GMEB], en Francia, en el que Coriún Aharonián produjo *Gran tiempo*.

En una segunda instancia, resulta necesario analizar este documento desde una perspectiva más allá de ese sentido historiográfico de la electroacústica en América Latina. Efectivamente, la información del programa de mano parece apoyar la idea de que los músicos involucrados en estos conciertos fueron parte de una generación que se encontró con estos en estos nuevos recursos tecnológicos y planteamientos estéticos producidos, en una primera instancia, fuera de la región, al tiempo con una sociedad que acogió la tarea de construir espacios para el despliegue de estas innovaciones. De hecho, varios de los compositores incluidos en el programa resultan ser fundamentales pioneros del desarrollo de esta música en sus respectivos países, como es el caso de Jacqueline Nova, Joaquín Orellana o Coriún Aharonián. Desde este punto de vista, estaríamos aquí frente a una situación comparable a la de los músicos que, alrededor de un siglo y medio atrás, se encontraron ante el piano —hito tecnológico y musical de ese entonces—, interpelados a su vez por ponerse a favor de las nuevas dinámicas de la música nueva, para esas sociedades que emprendían el proceso de su propia transformación, una vez establecidas las repúblicas latinoamericanas. El surgimiento de una música electroacústica sería, admitida la analogía, un paso más en ese camino de transformación y renovación del proyecto modernista; y los músicos involucrados en ello, los operadores de dicha «puesta al día», la «vanguardia» local.

Sin embargo, tal interpretación de estos conciertos corre el riesgo de quedarse corta dadas las condiciones sociales, políticas y aún ideológicas en las que tuvieron lugar. Y más bien, de hecho, lo que en ellos está en juego parece apuntar en otra dirección, ya desde su misma denominación de «*Música Electroacústica de Latinoamérica*»: No son ya solo una demostración

Daniel Leguizamón

de qué tan «al día» estaban ciertos músicos latinoamericanos, sino que responden a una necesidad de autoafirmación y autoconocimiento. En respaldo de esta interpretación podría considerarse lo que años después Graciela Paraskevaídis escribió, en un texto dedicado a la obra *Tramos*, y que comienza planteando el siguiente panorama:

Hablar de la música electroacústica producida en América Latina durante la década de 1970, implica referirse al desafío que varios de los compositores que hasta ese momento se habían expresado a través de la música instrumental (pocos y poco a través de la vocal/coral) enfrentan voluntariamente como forma de sacudirse la modorra de un siempre cómodo espejo de la moda de ultramar, de cuestionarla y de utilizar – una vez más – los medios en boga en los centros metropolitanos (en este caso el estudio analógico) con intenciones y enfoques que resultarán marcadamente diferentes de los de allá. Naturalmente que – una vez más, y tal como había sucedido a fines de la década de 1930 y comienzos de la de 1940 con la adopción del dodecafonismo – la situación es “importada”. Pero, como sucedió en algunos casos con éste último en ese momento histórico, sucederá también en el caso de algunas de las propuestas electroacústicas de 1970: servirán para dialectizar el modelo original y sus propuestas, e integrarlas – mucho más aún que las del dodecafonismo – a una opción que afecta la técnica y la estética, el contenido y la expresión del mismo, y ofrecerlo como verdadera y sorprendente alternativa de creación. (Paraskevaídis, 1992, pág. 47)

El pasaje, significativo en tanto que introduce varias nociones importantes para la presente reflexión —como son las de ese «modelo» original, su dialectización, así como el papel mismo de la creación en lo técnico y en lo estético—, es claro en plantear las intenciones concretas de esos compositores implicados en estos conciertos: hay electroacústica, efectivamente, así como hay una consciencia de que se trata de un tipo de práctica musical gestada desde fuera de América Latina; pero está también presente un interés de diferenciación —que no es únicamente generacional, respecto a los compositores latinoamericanos anteriores que habían optado por alternativas como las del neoclasicismo o el nacionalismo— a través de un diálogo crítico y no simplemente imitativo, con aquella otra comunidad cultural, la conformada por varios de los países de Europa Central y los Estados, desde la cual surgió, en primera instancia, la práctica electroacústica.

Este énfasis en el lugar *desde* el que se hace música resulta estéticamente relevante, cuando se lo considera en el marco de las premisas del modernismo predominantes para ese

Daniel Leguizamón

entonces. En general las vanguardias de mediados de siglo XX, planteadas desde Europa y Norteamérica —aquellas que estos compositores latinoamericanos querrían «dialectizar»—, se ocuparon en establecer una música diferente por su novedad dentro de un cierto proceso histórico, más que por su distinción a nivel geográfico. Su interés está especialmente en establecer un «ahora», más que en determinar un «aquí». Pierre Boulez, por ejemplo, planteaba en 1963: «Si se adopta una técnica heredada, sin otra relación con los datos históricos que una reconstrucción ficticia e inconsecuente, decorativa, el ejercicio del estilo absorberá y aniquilará las fuerzas vivas del creador... ¡sepulcros blanqueados!» (Boulez, 2001, pág. 50). Existe para los músicos modernistas europeos y estadounidenses una cierta correspondencia, o al menos la expectativa de una cierta correspondencia, entre su propio momento histórico y los fundamentos técnicos y estéticos de su trabajo creativo; técnica y estética serían la base de una diferenciación —y una visibilidad— artística que se proyecta, en primera instancia, en una dimensión temporal.

Desde luego, tal gesto de diferenciación generacional y temporal también está presente en el trabajo de los compositores latinoamericanos aquí tratados. Pero, la coincidencia con esa idea de innovación generacional conforme al caso europeo no es completa: lo local aquí pesa no solo como referencia geográfica, sino como espacio para un devenir histórico que no puede ser el mismo europeo:¹ existe un interés en involucrar la práctica musical con la propia localización geográfica y cultural, es decir, de establecer ese «aquí» de manera clara y consciente, que a su vez sugiere un trazado histórico particular. Orellana, en su trabajo *Humanofonía I*,² incluía numerosas referencias a la realidad ya no solo sonora, sino social, guatemalteca. Y casos similares pueden encontrarse directamente en varias de las obras de los conciertos de 1975 en Buenos Aires: Nova, en su *Creación de la tierra*,³ toma como punto de partida una narración que relata el origen del mundo dentro de la tradición de la comunidad indígena u'wa (comunmente denominados también tunebos), al oriente de Colombia; por su parte, *Tamos*, de Bértola, está basada casi por completo en el montaje de grabaciones tomadas

¹ Y, a su vez, plantea, por lo demás un resquebrajamiento de esa frontera modernista entre la vida cotidiana y el arte autónomo, válido por sí mismo, que de repente aparece ahora, de cierto modo, «agujereado por la realidad» —esta expresión, por lo demás, según comentaba Graciela Paraskevaídís, era de Joaquín Orellana—.

² Esta obra está incluida en el *Archivo de Música Electroacústica de Compositores Latinoamericanos*, acogido por la Fundación Langlois para el Arte, la Ciencia y la Tecnología, y puede escucharse en el sitio: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1670>

³ La plataforma digital Microcircuitos publicó la obra en su repositorio en SoundCloud, disponible en el siguiente vínculo:

<https://soundcloud.com/microcircuitos/colombia-jacqueline-nova-1>

Daniel Leguizamón

de la radio argentina durante la primera mitad de la década de los 70; e incluso, Paraskevaídis, además del título mismo de *huauqui*,⁴ emplea flautas altiplánicas grabadas, entre otras cosas, para la elaboración de su obra.

Desde luego, decir «América Latina» va más allá de solo una denominación geográfica — si acaso alguna vez lo es— y una pretendida homogeneidad social y cultural. Pero el hecho de que tal denominación aparezca para presentar estos conciertos, señalaría de entrada la importancia que para estos músicos tuvo el reconocimiento de ese «aquí», incluso con lo conflictivo del término mismo. Y abre la pregunta acerca de qué significa entonces ese asumir dicho «aquí», con sus distintas caracterizaciones históricas y culturales (como las del nacionalismo, por ejemplo, o aquella del exotismo primitivista que tan a menudo se ha usado para pensar este territorio) y una realidad social que a menudo tiende a reclamar toda atención, y que dista de ser idílica y apacible.

Una música *sobre* América Latina

En un acercamiento a la obra de una buena cantidad de creadores latinoamericanos durante el período aquí abordado, es recurrente la aparición de numerosos compositores que, frente a las condiciones de la región, asumieron como propia la iniciativa de reaccionar a través de sus obras, así como se propusieron hacer de ellas un espacio para la proyección de diversos temas y posturas alrededor de lo social y lo político. En Chile, por ejemplo, Fernando García (Chile, 1930) optó, junto con otros colegas, por una postura de apoyo a los proyectos de transformación social desde la música misma, con obras como *Sebastián Vásquez*, de 1966, compuesta «en homenaje al organizador de la primera huelga de lavaderos de oro chilenos (1549)» y que, como se señala en las notas del disco de 1972 en que fue publicada la obra, en Cuba, «mezcla los recursos antiguos y modernos en virtud de una función social definida: denunciar» («Casa de las Américas», 1973). Casos similares pueden encontrarse en Perú, con el *Canto coral a Túpac Amaru II*, para coro, percusión y electroacústica (1968) de Édgar Valcárcel;

⁴ De acuerdo a lo señalado por la compositora en el CD *Magma: 9 composiciones*, en el que se incluye este trabajo «'Huauqui' – también 'huauque' o 'guaque' – era la estatuilla que cada inca tallaba a su imagen y semejanza. Por extensión, el concepto de 'huauqui' significó también 'hermandad, amistad, comunidad'» (Paraskevaídis, 1996).

Daniel Leguizamón

en Brasil con Jorge Antunes, quien en *Auto-retrato sobre paisaje porteño* (1970)⁵ incluye una cita al himno de la Internacional Socialista enfrentado a referencias a la dictadura militar de entonces en su país (Albuquerque, 2016); o en Bolivia, con Alberto Villalpando (La Paz, 1940) y su obra *Bolivianos...!* (1973)⁶ que aborda el tema del patriotismo alrededor de la guerra del Chaco. Y aún en el marco de los conciertos de 1975, obras como *Un tiempo, un lugar...* de Rapp,⁷ y *Tramos*, de Bértola,⁸ acusarían una sensibilidad dirigida a las condiciones políticas en que surgieron.

Estos ejemplos permitirían entonces constatar un primer nivel de politicidad de la práctica musical en un sentido predominantemente representativo, en la medida en que el entorno es de algún modo expuesto, referenciado, desde la obra misma y desde una perspectiva política. Ahora bien, dentro de este primer nivel es posible identificar de fondo procesos de reflexión y transformación de la mirada política en numerosos sentidos, más allá de los estrictamente musicales, conectados de hecho con el surgimiento de ciertas narrativas que interpretaban los fenómenos políticos, económicos y, desde luego, culturales, de América Latina. No hay que olvidar que, en muchos casos bajo la estela de la Revolución Cubana, y desde muy diversos sectores, las décadas de los 60 y 70 marcó también la consolidación de propuestas, desde numerosas disciplinas, que involucraban tanto el desarrollo de un pensamiento crítico alrededor de la visión de la región, como el emprendimiento de proyectos concretos de organización social y política. Fenómenos como el desarrollo de la Teoría de la Dependencia y el despliegue de la sociología como herramienta de análisis de la realidad latinoamericana, o el surgimiento de corrientes como la Teología de la Liberación, la Pedagogía del Oprimido o la Filosofía de la Liberación, y aún hechos como el llamado «Boom» de la literatura latinoamericana, hablan precisamente de la intensa actividad intelectual y política de este período, extensiva en general a todo el territorio.

⁵ Obra también disponible en el Archivo de Música Electroacústica de Compositores Latinoamericanos, en:

<http://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001261>

⁶ Ver: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1681>

⁷ En torno a esta composición, su autor dice: «Esta obra refleja los dramáticos momentos de la historia Argentina de la década del 70. En el momento de realizar esta pieza, la actitud de sorpresa y reacción frente a los sonidos del entorno, fue estimulada por la característica sonora de las manifestaciones de la realidad» (Akoschky, 2012, pág. 499). Esta obra está incluida en la publicación discográfica *Jorge Rapp: obras electroacústica*, del sello Tarka Discos, en 2011.

⁸ La obra fue publicada por tacuabé, de Uruguay, en el CD *Eduardo Bértola – Tramos*, de 2000. En este y en otros de los casos en donde únicamente ofrezco información sobre publicaciones discográficas, es posible encontrar estas obras en diversos sitios web dedicados a compartir videos y música, si bien no siempre con las debidas condiciones legales.

Daniel Leguizamón

El gesto recurrente y común entre obras como las arriba mencionadas, y entre ellas varias de las incluidas en los conciertos de electroacústica de 1975, parece ser el establecimiento de una cierta consciencia latinoamericana, así como una concepción distinta de lo que puede ser el mismo territorio latinoamericano. Luego, por medio del hecho de que estos compositores opten en determinado momento por la referencia hacia lo local, los sitúa dentro de una discusión – vertida aquí en creaciones musicales con un enfoque discursivo, referencial, representativo o simbólico– acerca de esos otros modos en que puede ser pensada la región.

Es posible constatar estos acercamientos entre estos músicos y los debates intelectuales y políticos del momento con casos como el de la afinidad que tuvieron con algunos de los planteamientos de la Teoría de la Dependencia, con la que a menudo coinciden para interpretar las condiciones de la práctica música y, en general de la cultura, y situar su trabajo mismo como creadores desde América Latina. De tal perspectiva da cuenta este pasaje de Coriún Aharonián:

Estamos en una estructura mundial de índole colonial. Dentro de esa estructura —que no podemos cambiar por simple voluntad individual ni de un día para otro, y que no podemos ignorar con la técnica del avestruz—, existen papeles geopolíticos establecidos y comportamientos socioculturales condicionados. En música culta, los modelos son generados por la metrópoli imperial —hablo de metrópoli en su acepción de área de centralización de poder político-económico—, y la metrópoli espera que las sociedades del sistema colonial se limiten a consumir esos modelos regularmente renovados, o en todo caso a reproducirlos, con retraso inevitable (que algunas veces, como podemos comprobar en todo el Tercer Mundo, puede no ser de semanas o meses sino de muchas décadas). *“Es fundamental tener en cuenta”,* escribe en 1972 Mariano Etkin *“que la música «culta» latinoamericana —salvo escasas excepciones que confirman la regla— sólo en este último decenio está comenzando a dejar de ser un reflejo de lo que se conoce como la «gran tradición» europea”.*

Ergo, la única forma de ser por sí mismos de los hombres de las sociedades dependientes de esos modelos metropolitanos, es el intentar vivir el hecho creativo de tal modo que pueda significar la generación de contramodelos culturales (y específicamente, en nuestro caso, de contramodelos en materia de una nueva música culta)”. (Aharonián, 2012a, pág. 96)

El musicólogo Eduardo Herrera (2013a), quien ha venido profundizando en el estudio del trabajo de Aharonián, ha señalado precisamente la proximidad entre la labor de este

Daniel Leguizamón

compositor y las ideas expuestas desde la Teoría de la Dependencia.⁹ Con todo, esta cercanía entre música y Teoría de la Dependencia, no necesariamente se limita al punto de vista de Aharonián sino que se extiende a la producción, ensayística o artística, de muchos de sus colegas, que en mayor o menor medida confluyen con esta perspectiva. En ese sentido, me atrevo a sugerir que, al menos en términos generales, y reconociendo siempre diferencias específicas de uno a otro músico, lo señalado por Herrera en relación a Aharonián, podría tomarse como una referencia desde la cual iniciar el acercamiento al trabajo de otros de los compositores aquí considerados.

En buena medida, por ejemplo, es posible rastrear este panorama de la dependencia, dentro de las obras mismas que integraron los programas de los conciertos de 1975 en Buenos Aires, y no únicamente en la obra de Aharonián.

Tramos, por ejemplo, en su reordenamiento de fragmentos, en su mayoría, de transmisiones radiales, más allá de una mera intención de «denuncia» con respecto a temas como la pobreza en América Latina, presenta —en ese panorama sonoro construido a manera de collage— el debate mismo entre las teorías del desarrollismo y las de la Dependencia, que precisamente ponían sobre la mesa la cuestión misma de las causas y las salidas para esta situación de pobreza y subdesarrollo en América Latina; es decir, esa discusión que ya en 1949, Raúl Prebisch (2012) había planteado en su documento para la CEPAL, *El desarrollo económico de la América Latina y algunos de sus principales problemas*.¹⁰ Esta interpretación del orden

⁹ Esta relación, de acuerdo con Herrera, estaría planteada en términos de una derivación, por medio de la cual Aharonián habría elaborado las bases ideológicas de su propio trabajo, y que se resumirían en cuatro nociones principales: (1) una visión de las relaciones internacionales establecida en términos de un sistema neocolonial, en relación al cual (2) existe una confrontación de modelos y contra-modelos culturales de la cual los músicos son partícipes, (3) complejizada para el caso de América Latina por la existencia de al menos tres vertientes (europea, amerindia y africana) que en ella confluyen, y que (4), por todo lo anterior, plantea entonces una responsabilidad grande en el desarrollo de la actividad musical misma.

¹⁰ Esto es, una crítica a aquella idea de desarrollo que guió las políticas económicas de muchos de los países latinoamericanos a mediados de siglo XX, según la cual la fórmula para que los países pobres pudieran acceder a una mayor riqueza estaba en seguir las estrategias que habían beneficiado en primera instancia a los países ricos. En oposición a esto, pasando por la denuncia de una «falsa idea de universalidad» que tales estrategias traían consigo, Prebisch planteaba que tales fórmulas de hecho no solo no conducían a un mayor acceso a la riqueza sino que, todo lo contrario, contribuían a profundizar esa inequidad económica a nivel internacional: el subdesarrollo no era el punto de partida de esta situación, sino la consecuencia misma de un cierto orden internacional, perpetuado y acentuado por el hecho mismo de acoger dichas fórmulas desarrollistas; es decir, de una división internacional del trabajo establecida en términos de unos países centrales, las metrópolis, capaces de una producción de valor agregado —industrializados, con una mano de obra capacitada, y un dominio particular del conocimiento—, y unos países de la periferia, el llamado Tercer Mundo, especializados en la producción

Daniel Leguizamón

económico internacional planteada por Prebisch recibió una creciente atención conforme los procesos sociales de los países latinoamericanos parecían constatar el fracaso de las fórmulas desarrollistas. Y es justamente esa la decepción que parece registrarse en *Tramos*. Pero, igualmente, es esa visión de centro-periferia la que está de fondo en la presencia, en la obra, de los programas de radio internacional: no es solo una cuestión económica, sino que tiene implicaciones políticas y culturales, que se conectan con lo económico en esa interpretación recogida por Aharonián, si bien de manera más elaborada, al referirse él mismo a unos ciertos modelos proyectados desde esas mismas metrópolis.

Con todo, este primer nivel de politicidad desde lo discursivo puede, por otra parte, resultar limitante. ¿Qué decir de aquellas obras que, por sus materiales, no logran o simplemente no tienen ese tipo de representatividad que haga evidentes determinados discursos? ¿Cómo comprender la politicidad de obras que no son referenciales desde sus contenidos? Si bien existe, efectivamente, tal tipo de vinculación entre lo político y la música fundamentado en una especie de relación «por resonancia» del músico frente a lo, no este el único modo de abordar lo político en estas obras. De hecho, es un tipo de conexión que se respalda en una convención no siempre presente, según la cual es posible alcanzar «expresión» o «representación» a través de la música. En realidad, la cercanía a planteamientos como la Teoría de la Dependencia tiene ramificaciones más profundas en cuanto a la politicidad de la práctica musical. Veamos.

A partir de los 60, sobre la base de lo expuesto por Prebisch, otros autores fueron contribuyendo a elaborar una mirada teórica más compleja, según la cual, junto a una división internacional del trabajo, habría también una segmentación socio-económica al interior de los países mismos, cuyas relaciones internas de dominación implicarían, además, unas relaciones entre sectores manifestada y desplegada también en lo cultural: no se trataría de unas sociedades enteras «de centro» que imponen sus lógicas de mercado a sociedades enteras «periféricas», sino que habría a su vez unos grupos dominantes al interior de las mismas sociedades periféricas. La posibilidad de cambiar las relaciones con la metrópolis pasa por cambiar la naturaleza de las estructuras de poder dentro las propias sociedades; luego los cambios internos no serían algo menor, sino lo prioritario, para propiciar el cambio general. Lo

y extracción de materias primas —fundamentalmente agrícolas, sin esa misma capacitación especializada y sin acceso fácil a la información—.

Daniel Leguizamón

urgente sería, entonces, transformar «el carácter dependiente de la propia estructura de poder imperante en nuestras propias sociedades» (Quijano, 2014, pág. 80). Esta misma lectura es compartida por Enzo Faletto (2015), para quien cualquier transformación del orden político pasa por abordar primero —antes que una confrontación exterior con una determinada metrópolis— el ámbito interior de la sociedad.

Este desplazamiento es fundamental en tanto que plantea, por una parte, que la cultura es uno de los ámbitos desde los cuales confrontar las presiones provenientes de los centros metropolitanos, y por otra, que ese espacio de confrontación tiene que localizarse en primera medida en el contexto de América Latina y sus propias dinámicas internas. El papel que los artistas podrían tener en todo proyecto de transformación social no se limitaría al de ser «relatores» o «indicadores» de una cierta situación social, o bien de puntos de vista particulares alrededor de dichas situaciones. Sería, de hecho, la disciplina misma un reflejo y un espacio de negociación e intervención respecto a las dinámicas del poder a nivel interno y externo de sus respectivas sociedades. Y, aún en el caso de que los artistas optaran por un empleo de sus obras en este primer nivel de relación con lo político —«denuncia», «reacción»...—, una inconsciencia con respecto a los modelos metropolitanos mismos tendría entonces las mismas consecuencias de quien opta por la postura apolítica.

Luego, existiría otra forma de manifestar y poner en juego el pensamiento político: aquella de la música en tanto que hecho cultural sujeto a estas dinámicas de poder; es decir, la música en cuanto a su conformación sonora, y la manera en que ésta se relaciona con unos ciertos modelos culturales, y su adopción, rechazo o replanteamiento, en términos de unos determinados contramodelos. Hay de fondo, en el trabajo de estos músicos, más allá de la consolidación de un espacio de denuncia y reacción, una búsqueda más compleja, más particular, en la que, al tiempo con ese interés por hacer patente una localización tanto temporal como geográfica, se manifiestan otros tipos de politicidad:

[N]o basta con musicalizar un texto de procedencia comprometida ni aludir simbólicamente al mismo. No es suficiente celebrar u homenajear o esgrimir pertenencias político-partidarias, aunque todo parta de irreprochables intenciones. Porque la utilización de un texto o un producto puramente instrumental o electroacústico pueden limitarse a modelos o patrones convencionales de la historia de la música reciente o lejana, y no asumir el riesgo natural e inherente a toda creación que

Daniel Leguizamón

intente fracturar y modificar esa historia generando contramodelos. (Paraskevaídís, 2008, pág. 2)

La idea de una militancia política a través de una música «comprometida» en muchos casos supuso una acentuación de lo discursivo y representacional, así como lo fue también el énfasis en la cultura popular que, por ejemplo, se manifestó en procesos de izquierda como los de la Cuba o Chile a mediados de los 70. Este reclamo frente a «modelos o patrones convencionales» abre distancias precisamente con esa lectura, y plantea críticas a mucho de ese repertorio comprometido, en tanto que sigue sujeto a aquello de lo que busca separarse.

Modelos y contramodelos

Resulta entonces fundamental identificar con claridad qué es lo que estaría de fondo en la idea de modelos y contramodelos, puesto que de ella surgirían entonces las claves para comprender lo político desde el quehacer musical mismo, y la manera en que este se reconoce y concibe. No obstante, como veremos a continuación, en tanto que la noción de modelo como aquello fijado y validado desde fuera de América Latina parece relativamente fácil de identificar, aunque con desafíos interesantes frente a prácticas de músicas como la electroacústica, la de un eventual contramodelo plantea dificultades significativas.

A propósito de la noción de modelo, un testimonio bastante útil de su significado es el ofrecido por Cergio Prudencio, quien señaló lo siguiente:

Aunque el colonialismo es una anomalía política, su caldo de cultivo es la cultura. Una sociedad se impone sobre otra siempre mediante modelos culturales, donde el rol productivo será privativo del colonizador, en tanto que el rol de consumo será destino del colonizado, quien eventualmente será también un reproductor del modelo, en el mejor de los casos. Así funciona la estructura colonial: ellos producen, nosotros consumimos; ellos inventan, nosotros imitamos. (Prudencio, 2011, pág. 17)

Desde esta lógica, la electroacústica sería un ejemplo más de ese privilegio de la metrópolis (fundamentalmente Alemania, Francia y los Estados Unidos) para formular sus definiciones de arte —o en este caso, de reemplazarlas por otras nuevas—, sus materiales y

Daniel Leguizamón

posibilidades. Y su adopción por parte de los compositores latinoamericanos tendría que vérselas con las relaciones de poder que ya en la música misma están presentes. De este modo, la noción de modelo convierte a la práctica musical misma en un espacio de conflicto de roles, es decir, de capacidades y poderes.¹¹

Y es desde esta perspectiva que los señalamientos de Paraskevaídis arriba citados se convierten en una advertencia dirigida a quienes se sienten convocados a confrontar ese orden político y colonial en que se ubican, en una esfera que va más allá de lo discursivo, y que se convierte en un problema tanto técnico como estético; en otras palabras, un llamado dirigido a reconocer una cierta colonialidad de la técnica y de la estética, o incluso la existencia de una técnica y una estética coloniales. A partir de este reconocimiento, desde luego, se plantearía una postura de rechazo, una negación tajante a participar de estas dinámicas de poder.

Lo complejo surge cuando se consideran las alternativas que permitan efectivamente superar o alterar en algún sentido esa lógica colonial. Existieron casos en los que la respuesta fue asumir posiciones como la de un rechazo frontal a la música culta, en cuanto a que esta es considerada un caso claro de ese colonialismo cultural. Sin embargo esta negación radical resulta rápidamente problemática en tanto que la construcción misma de *lo popular* o *lo nacional* –aquello que suele señalarse como una especie de antídoto frente las dinámicas de poder– resulta en sí misma compleja y a menudo contradictoria (lo que se evidencia, por ejemplo, en muchos de los procesos desde los cuales se ha definido tradicionalmente *lo nacional*, donde a menudo son una ciertas élites criollas las que han determinado una cierta caracterización de sus respectivos países, además del hecho de que en muchos casos tales manifestaciones nacionalistas son empleadas con un enfoque propagandista a favor del régimen imperante).

Frente a la existencia de un modelo, queda entonces por pensar cuál sería el contramodelo (no excluyente, conforme a lo señalado anteriormente, de la posibilidad de darle

¹¹ Con estos dos términos diferencio aquí los dos amplios sentidos en los que suele definirse la noción de poder. Por una parte, «capacidad» en cuanto a un «poder hacer» algo, sea porque se cuenta con las facultades requeridas para ello, sea porque se cuenta con el reconocimiento o la legitimidad de poner en práctica dichas facultades; esto incluye la capacidad de una determinada sociedad de definirse y ordenarse por sí misma. «Poder», por otra parte, se usa aquí en relación al hecho de tener la posibilidad, por fuerza o por concesión, de decidir por otros, y por lo tanto de subordinarlos, pero también de controlar y verificar, cuando sea necesario, dicha subordinación. Este segundo sentido es el que suelen emplear a menudo autores como Quijano o Aharonián.

Daniel Leguizamón

cabida música culta en América Latina) desde el cual reaccionar. Ciertamente, no es una inquietud menor, como lo evidenciaba Joaquín Orellana en una entrevista de hace algunos años:

Yo vine a Guate [sic] en 1968, entonces dije: “¿ahora qué hago? si sigo haciendo algo a lo vanguardia europea voy a ser un europeo más”. Tanto que me hice un chiste a mí mismo y dije voy a ser un euro-pisado. No quiero ser un europeo más. Y si sigo haciendo la música nacionalista de otros tiempos voy a ser un obsoleto. Voy a ser un trasnochado. Con esa crisis estaba, como alguien desolado que no hallaba qué rumbo tomar. (Orellana, 2016)

La pregunta es significativa. Una vez establecida la ruptura con el modelo, los referentes por los cuales ir estableciendo una nueva consciencia, así como una alternativa, no son necesariamente evidentes. Y si bien está clara la necesidad de un desplazamiento, de un asumir como propia esa tarea de emancipación cultural, el modo en que este distanciamiento se pueda encaminar puede resultar difícil de identificar.

Una referencia útil y dicente de lo complejo de una definición de contramodelo, es la brindada por el caso del artículo de Aharonián, *Aproximación a una estimación de tendencias compositivas en Latinoamérica* (Aharonián, 2012b). Conviene detenerse en el caso. El trabajo formula que «entre las tendencias observables, existen algunas que pueden ser señaladas como propias de Latinoamérica» (Aharonián, 2012b, pág. 99), identificando 13 rasgos de ese «propio» sonoro: (1) sentido del tiempo, (2) sintaxis a-discursiva o no discursiva, (3) bloques estructurales, (4) elementos reiterativos, (5) austeridad, (6) violencia y gusto por las «pequeñas cosas» —en el sentido de la intensidad y delicadeza de los sonidos y los gestos—, (7) el silencio, (8) presencia de lo «primitivo», (9) un intento de apropiación de las nuevas tecnologías, (10) la ruptura de límites entre las categorías de música culta y música popular, (11) ideologización, (12) un interés por [en palabras de Mariano Etkin, a quien se cita en el artículo] «una profundización y redescubrimiento de la perdida función visceral y mágica de la música», y en último lugar, (13) la identidad, es decir, «el interés por marcar de un modo inteligente factores de identidad cultural» (Aharonián, 2012b, pág. 102).

Acompañando la propuesta de Aharonián, podríamos encontrar efectivamente buena parte de estas tendencias en las obras de los conciertos de música electroacústica en Buenos Aires en 1975. Pasando por alto los casos más evidentes de referencias locales y culturales, y

Daniel Leguizamón

sobre las que ya se ha estado reflexionando, una obra como *Tramos*, más allá de la referencialidad de las grabaciones que expone, presenta sus fragmentos en un sentido no direccionado a ningún tipo de clímax, ni determinado por algún criterio claramente identificable —cronológico o temático, por ejemplo—, y en el cual solo en algunos casos es posible reconocer la repetición, o el vínculo que entre algunos pasajes puede haber. Así mismo, en piezas como *huanqui* o *Creación de la tierra*, está presente esa misma ausencia de un sentido discursivo de presentar y tratar los materiales, y la presencia de pasajes —bloques— no necesariamente direccionados, y ubicables en general a esas tendencias propuestas por Aharonián. Y frente a la pregunta de si es posible considerar una politicidad de aquellas obras carentes referencias explícitas o simbólicas al contexto del cual emergieron, la respuesta parece ser entonces que no solo sí la tienen en cuanto a cómo y quién ha definido el quehacer musical mismo, sino que la habría también incluso por algunas de sus particularidades materiales concretas.

Ahora bien, el gesto de Aharonián, no exento de ambigüedades y dificultades, al señalar estas tendencias, deja ver una praxis, como se anticipaba ya en relación a la cita de Prudencio, que se aparta de una cierta regulación, codificada en este caso a través de la teoría musical y la estética producidas en Europa. Encontramos entonces, en la noción de contramodelo, más que una fórmula por establecer (aunque algo de eso se encuentra en las tendencias señaladas por Aharonián), una actitud; un intento por discutir lo «indiscutible», de «desacralizar» la norma, según este relato ofrecido por Paraskevaídis justamente en relación a los conciertos de 1975:

El estreno mundial de *Tramos* tuvo lugar el miércoles 15 de octubre de 1975, en el marco de dos conciertos dedicados a la música electroacústica de Latinoamérica, organizados por el desaparecido Núcleo Música Nueva de Buenos Aires en colaboración con el Núcleo Música Nueva de Montevideo, en el (atestado) auditorio del Instituto Goethe de Buenos Aires. En el debate posterior a la audición de las obras, *Tramos* polarizó una encendida discusión —entre otras— sobre si "eso" era música. Porque si sí, había que empezar a *cambiar y sustituir las definiciones habituales, indiscutidas y sacrosantas del inefable arte de combinar los sonidos*.¹² (Paraskevaídis, 1992, pág. 49).

Dentro del panorama colonial identificado por estos músicos, es en la posibilidad de poner en duda la noción de obra musical —ese «eso» que relata Paraskevaídis—, donde se establecería

¹² Las cursivas son mías.

Daniel Leguizamón

un desplazamiento de una técnica y una estética coloniales. Obras como *Tramos* o *Creación de la Tierra*, así planteadas las cosas, podrían concebirse como la manifestación de un posible contramodelo ya no por los posibles efectos de sus eventuales «contenidos» o su materialidad, sino porque sería una propuesta alternativa, formulada desde la praxis misma, de qué es música; y, sobre todo, porque sería una alternativa surgida desde fuera del espacio asignado tradicionalmente para ello, América Latina.

Predomina, entonces, una actitud crítica que privilegia el cuestionamiento y la reflexión por encima de la adopción de algún tipo de método concreto de trabajo que caracterice de algún modo el resultado final. Se entra a problematizar, y no meramente a rechazar, la música entendida –en el presente contexto– en buena medida a partir de los valores del pensamiento modernista; es decir, tomando en cuenta a Peter Bürger (1984), a problematizar la idea de música como un arte autorreferencial, autónomo, desligado por sí mismo de la práctica de la vida cotidiana, delimitado por la esteticidad de su experiencia, y afín además a una visión lineal del tiempo histórico en el que el pasado es algo frente lo cual urgen establecer una distinción. De hecho, el señalamiento de estos modelos y contramodelos deja ver cómo, en el fondo, esa **misa** autonomía del arte está permeada por una cierta heteronomía: aunque el arte efectivamente se separe de la vida cotidiana, la elección misma –o la imposición, según el caso– de esa separación es una decisión externa al arte mismo, sujeta a intereses no solo estéticos, sino políticos y de posicionamiento y control social y económico. Y, en este sentido, la apoliticidad de las manifestaciones artísticas modernas –en este caso, de las obras electroacústicas de muchos autores dentro y fuera de América Latina– sería solo aparente, en tanto que están inmersas en una dinámica que optó por ese acento en la estetización del sonido.¹³

Ahora bien, dada esta caracterización más actitudinal que formulista, esta idea de contramodelo aquí presente no significaría tanto el rechazo de ciertos valores, como una divergencia ante ellos. Renunciar, como se señalaba atrás a la práctica de la música culta, asumiendo de manera simplista que se trata de algo foráneo e impuesto en América Latina, no

¹³ Al respecto, justamente, Paraskevaídis afirmaba, en un sentido también autocrítico: La técnica, el material, la estructura, los contenidos, tienen que ver con lo ideológico. Siempre fue así. También en la música. Y esta lectura ideológica –del pasado y de hoy– es definitoria y significativa: no de acciones panfletarias o gestos a la moda, sino del papel de la cultura y, por consiguiente, la música, tuvieron antes y podrían tener ahora. (Paraskevaídis, 1996)

Daniel Leguizamón

sería el camino.¹⁴ Más bien, la divergencia parecería apuntar, en cada ocasión, a aspectos diferentes de ese modelo por problematizar: en algunos casos, en relación a la discursividad, en otros, la temporalidad, o el silencio, o como se ha venido señalando, de dejar ver una propia localización. Pero también en este nivel de problematizar solo aspectos particulares del modelo, la noción de contramodelo no implicaría necesariamente un antagonismo en donde a toda formulación dada se le contraponga lo opuesto, como en el caso de ese aparente choque entre la música culta y la popular.

Sirva como ejemplo el caso de debates como aquel planteado entre «inspiración» –esto es, el despliegue de cierta subjetividad no necesariamente racional, y por lo general justificado por una cierta emocionalidad de la práctica musical– y una cierta objetividad en el modo en que se aborda el trabajo de la creación musical –a menudo asociada por sus críticos con una cierta parquedad expresiva, una frialdad emocional–. En este caso, no se encuentra a estos compositores tomando partido simplemente a favor de uno u otro bando; más bien, es posible encontrar posturas en las cuales lo que está presente es un doble cuestionamiento tanto a uno como a otro de los extremos. Jacqueline Nova, en este sentido, a propósito del serialismo, hablaba de cierta inevitable irracionalidad en su empleo:

El ordenamiento de elementos sea de carácter técnico, psicológico, material, etc., es la base de una partitura. El ordenamiento de un aspecto con otro (técnico, psicológico) hacen la obra. Este ordenamiento no es ni puede ser un ordenamiento rígido sometido a ecuaciones fijas; es un ordenamiento guiado por la experiencia del compositor, por la propia vivencia del compositor. Si elegimos en un momento dado una X forma, no es la forma en sí la que dará el orden y la unidad a la obra. Esta forma tomada a priori es un “modo de ordenamiento” casual o no; un ordenamiento consciente o inconsciente de la obra... ¿Hasta qué punto es consciente?... ¿Hasta qué punto inconsciente? No lo sabemos (Nova, 2002)

¹⁴ Aharonián (2012a, pág. 140) diría al respecto: «La resistencia» -aquí el término en el sentido de rechazo y no de soportar o sobrellevar- es «una actitud noble, y un principio básico de ética humana, pero en el mundo real existen trampas relacionadas con esta reacción primaria [...], y la mera resistencia puede convertirse en un camino sin salida».

Daniel Leguizamón

Enfoque dialéctico de la práctica artística

Sin embargo, este interés por desmarcarse de un cierto formulismo a la hora de pensar las alternativas frente a los modelos que se busca rechazar, no siempre queda exento de dificultades, claramente presentes en relación a temas como el de lo identitario¹⁵ que puede resultar bastante problemático. De ello da cuenta el artículo de Aharonián arriba mencionado, a propósito de unas ciertas tendencias de los creadores latinoamericanos del momento. Pese a que en lo reflexionado hasta este punto se ha propuesto una interpretación del texto tendiente a resaltar una actitud crítica, existen otras interpretaciones que lo señalan como un intento de establecer, con un enfoque esencialista, qué aspectos de la música producida en la región serían distintivos y característicos, diferentes de lo que se produciría en otras regiones del mundo.¹⁶

Cabe preguntarse si efectivamente el tema de fondo alrededor de unos posibles contramodelos es el de una identidad por la cual se establezca paulatinamente un modelo propio, que pase a reemplazar al modelo colonial; es decir, si la definición de contramodelo es, simplemente, la de un modelo de cuño local a seguir —propio, pero modelo al fin y al cabo—, válido por su origen, y cuyo establecimiento, a cargo de estos músicos, sería la tarea por hacer. Esto tendría consecuencias importantes en el modo en que se estaría concibiendo una posible politicidad en la obra de estos músicos: más que por lo que supone el gesto mismo de plantearse de un modo distinto la práctica musical, esta politicidad estaría, si se admite el enfoque identitario, en su capacidad de «visibilizar» o, mejor, de «traer a la escucha» un cierto «ser

¹⁵ Por «identitario» me refiero aquí a lo que apunta a fijar una cierta identidad nacional, o incluso supranacional en el ámbito de América Latina; es decir, un cierto conjunto de particularidades en el orden de —entre otros— lo cultural, lo geográfico, lo histórico, lo institucional o, cuando resulta pertinente, lo étnico, por el cual se defina y legitime un cierto sujeto social, así como se establezca un modo de inclusión, pero también de control y exclusión social.

¹⁶ Así, por ejemplo, Aharonián aparece ubicado, con este texto, en un extremo del debate entre una cierta singularidad de la música latinoamericana, y en oposición a un universalismo de la música del que América Latina participa indistintamente de otras regiones: “Musicologists continue to debate whether contemporary composers from Latin America actually sound Latin American. At one extreme, Coriún Aharonián has identified thirteen “observable trends... that can be considered characteristic of [contemporary] Latin America.” At the other, Nicholas Collins, asked sarcastically with regards to electronic music composition, “does a hand in the South rotate knobs differently from a hand in the North, à la Coriolis effect?” (Gidal, 2010). A su vez, Martín Fumarola (1997) ha propuesto una clasificación de la música electroacústica latinoamericana respaldada, según sus palabras, en el planteamiento hecho por Aharonián en este mismo texto. Dicha clasificación proponía, entre otros, un grupo denominado «*Pure Latin American contemporary music*», dentro del cuál incluía los nombres de, además de Aharonián, Graciela Paraskevaïdis, Eduardo Bértola, Oscar Bazán, José María Neves, Conrado Silva y Cergio Prudencio, y al respecto del cual diría: «I name it “pure” since it has an *unmistakable and unique Latin American essence*» (Fumarola, 1996) [las cursivas son mías].

Daniel Leguizamón

latinoamericano», un cierto sujeto cultural codificado e institucionalizado, o en proceso de serlo, y con cuya emergencia se trastocaría un régimen ya establecido. Es decir, una hegemonía reemplazada por otra.

E incluso es necesario señalar que aún si en principio tal interpretación de lo identitario no estuviera presente, en todo caso el objetivo de reclamar el despliegue de unas propias capacidades, una «opción» más que un modelo, que no pretende imponerse sobre «otros», demarca una frontera entre, precisamente, unos bandos, «ellos» y «nosotros» —un ellos y un nosotros, por demás, a menudo homogéneos y sin matices o divergencias internas—. Esta división entre bandos aparece a veces incluso llevada un poco más allá en textos como aquel de Prudencio citado anteriormente, cuyo panorama sugiere entre líneas la necesidad de proteger ese «nosotros» de su propia desaparición:

¿Quién es “ellos” y quiénes “nosotros”? Pareciera sobreentendido que ellos son los colonizadores y nosotros los colonizados, en una dicotomía de raíces originada hace 500 años. Pero el asunto es más complejo. El proceso de dominación política prevé la conversión de nosotros en ellos. Nosotros como eficientes agentes coloniales en el seno mismo de nuestra sociedad. Es el estado más álgido de nuestra condición colonial. La colonización se parece así a la estrategia del reptil que inyecta a su presa una descarga letal, la misma que —una vez adentro— es transmitida por el propio organismo de la víctima a través de todos sus sistemas, hasta paralizarlos. (Prudencio, 2011, pág. 17)

A favor de una lectura menos esencialista, cabe mencionar que el riesgo de una interpretación identitaria de la noción de contramodelo parece haber sido ya identificado por varios de estos músicos latinoamericanos, comenzando por el mismo Aharonián, quien en un trabajo posterior señalaría lo siguiente:

Parecería en principio que la conciencia de la otredad fuera el primer paso para una verdadera resistencia en la situación colonial, y que la afirmación de los factores de otredad fuera un arma importante para la resistencia de las colonias.

La *mismedad* [sic] de modelos y comportamientos culturales impuesta por el poder en las áreas coloniales no tiene vuelta atrás. *Buena o mala, amada u odiada, se trata de una manzana mordida. La población de esas áreas está ya contaminada. No hay remedio para esta infección salvo el avanzar en la historia.* (Aharonián, 2012a, pág. 144)

Daniel Leguizamón

En esta «contaminación» que no tiene vuelta atrás, esos dos grandes bandos inicialmente diferenciados, «ellos» y «nosotros», no resultan tan fácilmente señalables: no hay tal cosa como un «nosotros» radicalmente distinto de un «otros». Si bien se reconocen diferencias entre sectores, esta otredad necesita asumirse desde su particular complejidad, su irreversible ambigüedad.

Cuando se regresa a las obras electroacústicas de 1975, y se considera en ellas lo que en relación a unas tendencias señala Aharonián, efectivamente habría referencias que podrían señalarse como gestos que puedan tener algo de distintivo. Pero, justamente, dicha distinción es posible porque aún se las concibe como pertenecientes —tanto las obras latinoamericanas como las que no lo son— a un mismo ámbito de música culta, ciertamente internacional y cosmopolita, que de hecho propicia un diálogo entre repertorios, localizaciones, formas de concebir la práctica musical y el valor y el sentido de su propia materialidad. Las categorías, en un nivel general, de música y de arte, después de todo, siguen intactas, como intacto sigue su ánimo de no detenerse en un determinado momento histórico y, antes bien, de propiciar el movimiento, de «avanzar en la historia».

Y es este acercamiento el que justamente permite encontrar un quiebre con este identitarismo advertida, que ya se venía anticipando desde lo que, a propósito de estos conciertos en Buenos Aires, señalaba en su momento Paraskevaídis. Me refiero, en este sentido, a la posibilidad ya no de imitar el modelo, ni de rechazarlo o confrontarlo con un modelo-otro, sino, de «dialectizarlo», de tomar las propuestas ofrecidas por el modelo metropolitano «e integrarlas [...] a una opción que afecta la técnica y la estética, el contenido y la expresión del mismo, y ofrecerlo como verdadera y sorprendente alternativa de creación» (Paraskevaídis, 1992, pág. 47).

Lo que el surgimiento de un cierto contramodelo implique no puede ser el establecimiento explícito de una diferencia entre unos y otros. El proyecto de estos compositores no es el de una sustracción de lo que del modelo pueda haber en las propias prácticas, ni el de una delimitación precisa entre unas prácticas propias y otras ajenas; es decir, una operación de tipo, digamos, $a - b$, por la cual, en cierto momento a y b pueden llegar a ser, en algún punto presente o futuro, espacios efectivamente independientes ($a \neq b$), y en donde el contramodelo vendría a identificarse como lo que queda luego de esa sustracción y segregación. Esta dialéctica apunta más bien a otra operación, una del tipo $a \pm b$, en donde el énfasis estaría

Daniel Leguizamón

en el proceso mismo y en una permanente problematización (\pm), y de la que, en determinadas circunstancias, podría emerger el contramodelo, ya no como algo de lo que se parte, ni un tipo de resultado necesariamente esperado y radicalmente diferente del modelo, sino como algo que conserva, a pesar de todo, cierta igualdad con los referentes de partida. Es decir, como la consecuencia de un habitar la dinámica misma de poder identificada en este panorama colonial, la consecuencia de un modo constructivo de asumir la dominación y las implicaciones de su irreversibilidad.

Este enfoque dialéctico de la práctica artística puede admitir con algo más de flexibilidad la transformación de las distintas posiciones o visiones en juego —nosotros, ellos; otredad, mismidad; *a, b...*—, así como el que haya puntos de mayor o menor divergencia. De hecho, estas posturas y visiones, incluso en una situación de abierta oposición, pueden, por un lado, ser múltiples, heterogéneas en cuanto a ser no un modelo, sino un conjunto de tensiones que incluso pueden ser contradictorias dentro de la misma noción de modelo, y por otro, variables, configurándose a sí mismas a partir de la oposición misma. Es una dialéctica y no un alejamiento del adversario; es un desplazamiento del «otro» y de «lo propio», de los modelos y los contramodelos. Más que una aspiración a la eventual cancelación del conflicto, para que cada bando se ocupe de su propia construcción, habría más bien otra perspectiva: la de un replanteamiento del conflicto mismo, y la de una mirada distinta, tal vez más escéptica con respecto al futuro.

El enfoque dialéctico es el proceso por el cual modelo y contramodelo, se ponen en operación; una operación, decolonial y «dialéctica», que se piensa de manera ambiciosa y no se limita a la técnica, sino a una praxis también en el sentido amplio de la disciplina. Podemos volver a Nova, cuando reflexiona sobre la noción de «obra»:

“¿Qué es una obra? ¿Qué es una experiencia? Por lo general, se ha pretendido creer que una ‘obra’ es algo que logra establecer un final; igualmente, se ha pensado que una ‘experiencia’ es algo transitorio. Estos planteamientos, lejos de estar en lo cierto, son planteamientos formulados por personas retrógradas, por personas [a las] que les conviene por tradición conservar conceptos. La palabra o actitud ‘experiencia’ ha sido tabú siempre. Sí, el experimento ha costado la vida material y moral a muchos, pero al mismo tiempo, si algunos no arriesgaran esas vidas o eso que llamamos vida material y moral, no tendríamos, de esto estoy segura, nada. El que experimenta en el campo que sea logra un momento de libertad”. (como se cita en Barreiro, 1986, pág. 45)

Daniel Leguizamón

Creación en tanto que libertad, insubordinación, exploración a través de la experiencia, indagación, ruptura con la «tradición de conservar conceptos», parecería ser en última instancia lo que la diferenciaría de una producción en el sentido más convencional, y por lo cual estos compositores podrían darle a la obra una capacidad política, no solo por su posible contenido, o sus eventuales efectos, o la manera en que fue concebida, sino también por lo que ella misma es, justamente, en tanto que experiencia sensible. Con todo, resulta necesario añadir que esta noción de obra, ya no como producción sino como fruto de un proceso de creación, no podría vincularse mecánicamente con la innovación, uno de los elementos que por lo general suelen surgir rápidamente al momento de caracterizar buena parte de los caminos surgidos como parte del proyecto artístico modernista. Después de todo, es posible ser innovador por apropiación, en un determinado contexto, al interior de una determinada comunidad estética, pero al tiempo estar inmerso en esa dinámica imitativa de modelos externos antes identificada. Desde luego, hay en ello una especie de trampa, en última instancia, similar a aquella de un identitarismo esencialista. Más bien, podría plantearse que lo que realmente importaría en estas obras de 1975 es, en realidad, no su novedad, sino su pertinencia; es decir, la consistencia con la cual atiende a esa permanente dialectización.

Capacidad *irruptiva* de la obra como acción política desde la práctica artística

Queda abierta, frente a todo lo expuesto hasta aquí, cuál sería la capacidad transformadora de este enfoque dialéctico. Es decir, si efectivamente al apuntar estos creadores a una localización, una actitud crítica, y un diálogo frente a la llamada, recordando a Etkin, «gran tradición» europea, estas obras electroacústicas podrían propiciar, en algún sentido más allá de la esfera del quehacer musical. Mi respuesta es que sí, aunque de manera imprevisible y compleja, y a menudo con un alcance bastante limitado, pero suficientemente importante como para que deba ser considerado con atención.

En el panorama de un espacio como el de lo cultural, hablar de un modelo es referirse a un cierto orden que establece la manera en que este ámbito de lo cultural se concibe, cómo se delimita y qué lo compone, así como cuáles son los roles que sus distintos componentes tienen como parte de su propia dinámica; i.e. un cierto «modo de ordenamiento»,¹⁷ frente al cual las

¹⁷ Es decir, una cierta delimitación de lo social, dentro de la cual se reconocen algunos elementos que la integran y definen, con unas formas de participación y relacionamiento establecidas. Este «modo de

Daniel Leguizamón

prácticas artísticas bien pueden tanto contribuir a su afianzamiento como a transformarlo en algún sentido. Y es precisamente en cuanto a ese sentido de su transformación que es posible pensar en una noción *de lo irruptivo*, como resultado político del enfoque dialéctico: la capacidad de una práctica artística para poner de presente algo que afecta un cierto espacio ordenado, una determinada situación, y que por lo mismo obliga a un replanteamiento mismo del modo de ordenamiento así como la manera en que se concibe dicho ámbito como tal.

«Irrumpir» sería aquí poner en tensión un determinado modo de ordenamiento, a tal punto que dicho modo no pueda continuar igual, ya porque el espacio que delimita debe cambiarse —ampliarse o reducirse—, ya porque el criterio desde el cual dicha delimitación se hace tenga que modificarse, ya porque la manera de identificar sus propios elementos con sus relaciones y formas de participación necesiten repensarse. Más allá de la posibilidad de que una práctica artística pueda abrir, digamos, un nuevo espacio al cual desplazarse, o bien de reclamar como suyo ese espacio ordenado según el modelo —el cual por lo tanto habría de ser eliminado—, esta capacidad transformadora parte de pensar el ámbito de lo cultural como el único espacio existente y admitir lo que en él esté incluido, con sus modos de ordenación, aunque con la condición de permitirse dialectizarlos, y de, precisamente, intervenir en este ámbito para permitir que otras presencias lo afecten. Y digo otras, en lugar de nuevas presencias, en tanto que lo nuevo puede ser el reconocimiento de su presencia y no su presencia misma —por ejemplo, una música que «siempre estuvo ahí», pero que no siempre fue admitida como parte de un determinado ámbito de lo cultural—. Pero, por otra parte, distingo lo novedoso de lo irruptivo en tanto que en ese espacio muchas cosas nuevas y viejas podrían acumularse, sin que por ello este se vea conmovido en su propia naturaleza. Lo irruptivo está relacionado con la capacidad que tienen las prácticas artísticas, entonces, de reconfigurar. Es por ello que si bien podrían, ya en el ámbito concreto de la música culta, identificarse unas prácticas capaces de ofrecer referencias identitarias o elementos innovadores en el ámbito de la música culta, estas referencias y elementos no necesariamente ponen a la música culta a reorganizarse en relación a sus modos de ordenación, el o los modelos que la rigen.

ordenamiento» podría ser tanto auto-determinado, en el despliegue de una propia capacidad de definirse, como impuesto, en tanto que establecida «desde fuera» de esa sociedad, por cuenta de un poder ejercido sobre esta. En este punto, de hecho, podría sugerirse que en tanto que un «modelo» es un modo de organización impuesto a una sociedad, el «contramodelo» parte de esa auto-determinación como manera de establecerlo y legitimarlo.

Daniel Leguizamón

Obras como *Creación de la tierra*, podrían señalarse como casos concretos de lo anterior. En la obra de Nova, la presencia del canto indígena no es, digamos, una cuota identitaria que revela su pertenencia a un cierto ámbito cultural colombiano, ni está empleada únicamente como un modo de darle a lo indígena algún tipo de valor específico, ya sea de enaltecimiento especial o como figura ocasional llamativa por su distancia de otras formas de pensar lo sonoro. El trabajo compositivo aquí es uno concentrado sobre todo en la naturaleza misma de la grabación empleada, en un sentido más plástico que simbólico, pero que aún en su renuncia a cierta representacionalidad, en su propia plasticidad revela intereses particulares: hay aquí un «exotismo emancipado»,¹⁸ que se reusa a poner lo indígena dentro de las usuales expectativas —un cierto misticismo, o la posible referencia de lo indígena en términos de simpleza o tosquedad, es decir, un determinado rol de acuerdo a ciertos modos de organización de tales referencias. No lo representativo, sino lo material, interesa entonces en la medida en que opta por reconocerle, precisamente, otra materialidad a lo indígena, capaz de transformarse en sonoridades abiertas a otras experiencias.

Para el caso de *Gran tiempo*,¹⁹ en donde también es posible identificar con alguna facilidad los materiales empleados —entre otros, una cinta adhesiva que se despega—, lo cotidiano del sonido impide alguna representacionalidad, o la hace insignificante, y por lo mismo acentúa más el énfasis en el sonido mismo, más que en algún tipo de significado que de su presencia pudiera extraerse en ese nivel de la escucha. Esta materialidad se presenta en términos de repeticiones y reparaciones, más que en transformaciones de ese material; y pesa más una noción de «montaje» que de manipulación sonora como tal. Pero en el modo de montar estos sonidos, hay una intención de no permitir que la obra pueda experimentarse con comodidad, y menos aún con las expectativas de placer o, incluso, de acceso a lo sublime que muchas veces va de la mano con la idea de música culta. No puede ser música de fondo, ya porque en ocasiones su rango dinámico es muy suave, ya porque de repente puede surgir un fuerte sonido que se impone sobre la percepción. En su disposición de los materiales, algunos pasajes alcanzan cierta estabilidad, pero en cualquier momento se rompe la continuidad, y la escucha es movida a tratar de identificar qué nueva situación reemplaza a la anterior. No es

¹⁸ La expresión es de Hanns-Werner Heister, quien precisamente ha identificado con ella el hecho de que, a menudo, obras de música culta provenientes de territorios inmersos en las dinámicas coloniales, emplean esas mismas referencias exóticas que en una primera instancia sirven para caracterizarlos, pero ahora para subvertir el alcance mismo de la referencia y llevarlo a un punto de plena validez artística, más allá del comentario y la estereotipación (Heister, 2011, pág. 301).

¹⁹ Publicado por tucubé en 1995, en el CD del mismo nombre.

Daniel Leguizamón

música que quiera entretener cómodamente al oyente, sino ponerlo en tensión. Y, al mismo tiempo, supone una ruptura con muchos de los hábitos de la escucha de música culta, tanto en relación a un presentarse como un espacio para el despliegue de un virtuosismo, una cierta sofisticación en los sonidos y su manipulación, y de las habilidades técnicas —y de manejo de las tecnologías— por parte del compositor, como con respecto a admitir prestarse a un modo de experimentar el sonido mismo, más cómodo y menos desafiante.

En tanto que casos particulares de un cierto espacio de lo musical, ambas obras, *Creación de la tierra* y *Gran tiempo*, permiten desde su propia materialidad poner en juego expectativas y sensibilidades que no necesariamente son reconocidas por lo que por música, y sobre todo música latinoamericana, se entendería, y lo que en música se puede hacer con materiales como lo indígena o lo muy cotidiano. En esto apuntan a transformar eventualmente la delimitación misma de dicho espacio cultural.

Sin embargo, estas prácticas no necesariamente pueden llegar a ser irruptoras en todos los sentidos imaginables, así como ni siquiera pueden llegar a ser irruptoras siempre en algún sentido específico una vez se despliegan en otros contextos distintos a aquellos en que se originaron: o bien pierden su capacidad de irrumpir, o bien puede pasar que estando situadas en unas determinadas coordenadas que afianzan un modo de ordenamiento, una vez desplazadas a otras condiciones —temporales, geográficas, culturales— pasan a ser «irruptivas». De allí que no sea posible anticipar por completo la capacidad irruptiva de una determinada práctica artística, aunque pueda admitirse eventualmente alguna intencionalidad dirigida en algún sentido específico. Esto es, por lo demás, lo que hace menos urgente definir de una manera concreta qué acciones concretas podrían plantearse como contramodelo, que identificar una forma de habitar ese ámbito colonial de la música culta —no habiendo otro ámbito— y tratar de propiciar las condiciones en que tales contramodelos puedan emerger.

Lo anterior puede ejemplificarse con el caso de la electroacústica misma. Su surgimiento definitivo en Europa y Estados Unidos propició la irrupción de nuevos modos de concebir y percibir lo sonoro, incluso más allá de los valores tradicionalmente asociados con lo musical. Sin embargo, esta capacidad irruptiva no necesariamente opera en un sentido absoluto, en la medida en que, en otras de sus dimensiones, esta misma electroacústica seguiría soportando y consolidando aquellas mecánicas del modo de ordenación colonial, una vez trasladada a otro contexto como el de América Latina en general. Traslada a este otro territorio, con otras

Daniel Leguizamón

coordinadas culturales, la electroacústica podría pensarse como el nuevo modelo a seguir, un patrón por imitar, de manera que estas nuevas prácticas de hecho tendrían el efecto de dominar el ámbito de la música culta de tal manera que tenderían a convertirse por ello en un impedimento para el surgimiento de posibles prácticas irruptivas planteadas desde esta otra localización, en América Latina.

Este es justamente el desafío advertido por los músicos vinculados a los conciertos de 1975, quienes identifican la necesidad de no confundir las prácticas musicales que en Europa podrían tener alguna capacidad de transformación, con una fórmula trasladada falsamente irruptiva. Y es en este punto en donde puede señalarse uno de sus principales intereses, y que vendría a constituir la base de toda su apuesta: *un propio despliegue de la práctica artística que pueda tener una verdadera capacidad irruptiva en el ámbito latinoamericano.*

Pareciera que hay una disposición estratégica, admitida por el enfoque dialéctico, de abrirse a diversas posibilidades; aunque, desde luego, siempre con atención y una permanente actitud crítica. Y diríamos, entonces, que esa capacidad irruptiva como particularidad importante de este panorama de modelos y contramodelos, y del enfoque dialéctico de la práctica musical, será una característica determinante dentro del proyecto decolonial de estos músicos, gracias al cual es posible incluso plantear una perspectiva mucho más clara de sus intereses. Desde su punto de vista, la práctica musical en América Latina presentaría, en su complejidad, uno de estos casos en los que el potencial irruptivo o afirmativo de unas determinadas propuestas artísticas se desplaza y redirige.

Pero además, como lo anticipaba antes, el alcance de la irrupción a la que aspira este grupo de compositores latinoamericanos no está restringido a la práctica musical. Esto, sin embargo, no tiene que ver necesariamente con que «den el paso» de la música a otro tipo de actividades más abiertamente políticas en el sentido más usual, a través de la militancia, la vinculación con distintos tipos de movimientos organizados de reclamo y acción política en muchos sentidos —cosa que, en todo caso muchos sí hicieron—; sino porque este paso resulta innecesario, de cierta manera. La capacidad irruptiva de la práctica musical tiene que ver con que, siendo la música —y las artes en general— más un modo de articulación que un espacio aparte de las actividades humanas, lo que en ella pase tiene implicaciones en muchos otros sentidos, de lo práctico y lo discursivo. La transformación a la que estos músicos latinoamericanos podrían aspirar no es una limitada a la música, pero sí una que se puede

Daniel Leguizamón

efectuar haciendo música; aún cuando, dada la complejidad de la vida misma, estas implicaciones tengan siempre un alcance muy localizado.

Sin embargo, al decir de Aharonián —conforme el siguiente pasaje de una entrevista hecha por Eduardo Herrera—, esta articulación funciona de hecho en los dos sentidos: toda transformación en el ámbito de la vida en sociedad requiere considerar también a las prácticas artísticas, y no como un espacio más por alcanzar, o como un complemento, sino como un ámbito significativo:

E.H.: ¿Dónde acaba el poder de la música de “hacer”?

C.A.: Nadie lo sabe, es una cosa justamente dialéctica en el sentido que tiene que ser discutida en cada momento. [...] En los sectores de izquierda una de las cosas que menos se ha discutido ha sido el papel de la cultura. Lo que falta es una discusión [...] y una toma de conciencia del problema. [...] Las notitas también pueden destruir la revolución.

E.H.: ¿Pero, la pueden hacer?

C.A.: No, pero la pueden destruir [...] La cultura no hace la revolución militar-política-económica. Pero —el planteo guevariano es clarísimo— la revolución no se hace sin el hombre, por lo tanto sin la cultura [...] para hacer un proceso revolucionario necesitas un hombre nuevo, con una moral nueva. (Herrera, 2013, pág. 267)

Perder de vista la importancia de lo cultural es pasar aquí por alto una parte sustancial de los seres humanos y de la vida en comunidad. No siendo algo accesorio o un lujo sino, digamos, algo consustancial a los seres humanos, lo cultural requiere una discusión permanente a propósito de sus dinámicas y complejidades. Pero no solo en razón de un posible beneficio estratégico, con el objetivo de afianzar eventuales procesos de transformación social. Habría, en mi opinión, un reclamo que parece ser más significativo: Este pensar lo cultural como algo aparte o accesorio tendrá que ver también con un modo de comprender lo sensible como un ámbito añadido o en el mejor de los casos una herramienta en función de otros aspectos que resultarían más significativos, como el de lo discursivo, o sobre todo, lo productivo y lo económico, enfocado en una comprensión de los cuerpos y sus capacidades de manera sobre todo utilitaria, al servicio de otras prioridades. En este sentido, el llamado no es aquí a que una revolución, retomando a Aharonián, sea *también de lo sensible*, sino a pensar en una revolución cuyo proyecto sea *reivindicar lo sensible*.

Bibliografía

- AHARONIÁN, C. (1995). *Coriún Aharonián – Gran Tiempo – composiciones electroacústicas* [CD]. Montevideo, Uruguay: tacuabé.
- _____. (2012a). ¿Otriedad como autodefensa o como sometimiento? En *Hacer música en América Latina* (págs. 139 – 147). Montevideo, Uruguay: tacuabé.
- _____. (2012b). Aproximación a una estimación de tendencias compositivas en Latinoamérica. En *Hacer música en América Latina* (págs. 95–104). Montevideo, Uruguay: tacuabé.
- AKOSCHKY, J. (2012). La edición de obras electroacústicas del compositor Jorge Rapp. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, XXVI, 26*, 491–508. Recuperado a partir de <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/edicion-obras-electroacusticas-compositor-rapp.pdf>
- ALBUQUERQUE, G. (nov-27). (2016). Jorge Antunes e a história do primeiro disco brasileiro de música eletrônica. Recuperado a partir de <http://volumemorto.com.br/jorge-antunes-e-a-historia-do-primeiro-disco-brasileiro-de-musica-eletronica/>
- BARREIRO, C. (1986). Jacqueline Nova, la nueva música. *Lámpara, XXIV* (100), 37–45.
- BÉRTOLA, E. (2000). *Eduardo Bértola –Tramos* [CD]. Montevideo, Uruguay: tacuabé.
- BOULEZ, P. (2001). Necesidad de una orientación estética. En *Puntos de referencia* (págs. 48–67). Barcelona, España.
- BÜRGER, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis, EE.UU.: University of Minnesota Press.
- “Casa de las Américas”. (1973). [notas]. En *Encuentro de Música Latinoamericana Casa de las Américas (Septiembre, 1972) [Disco]*. La Habana, Cuba: EGREM - Casa de las Américas.
- DAL FARRA, R. (2004). El archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos. Recuperado el 18 de abril de 2017, a partir de <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=556>
- FALETTO, E. (2015). Notas sobre estilos alternativos de desarrollo, política y movimientos sociales. En *Dimensiones sociales, políticas y culturales del desarrollo* (pp. 29–56). México, D.F., México: Siglo XXI Editores.
- FUMAROLA, M. A. (1996). An Approach to Latin American Computer Music. En *Internacional Computer Music Conference Proceedings* (pp. 266–269). Hong Kong: International

Daniel Leguizamón

Computer Music Association.

- _____. (1997). Toward a Taxonomy of Latin American Electroacoustic and Computer Music. *Computer Music Journal*, 21(No. 4 (Winter)), 5–6.
- GIDAL, M. (2010). Contemporary “Latin American” Composers of Art Music in the United States: Cosmopolitans Navigating Multiculturalism and Universalism. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 31 (No. 1 (Spring/Summer)), 44–78.
- HEISTER, H.-W. (2011). La música. Dominación, expropiación, exotismo, apropiación, y ambivalencia del colonialismo. En *Música/musicología y colonialismo* (pp. 273–308). Montevideo, Uruguay: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- HERRERA, E. (2013). El compositor uruguayo Coriún Aharonián: Música, ideología y el rol del compositor en la sociedad. *Latin American Music Review*, 24 (2 (Fall / Winter)), 254–285.
- NOVA, J. (2002). Ordenamientos razonados conscientes e inconscientes. En *Revista A contratiempo No. 12* (p. 10). Bogotá, Colombia.
- ORELLANA, J. (ene-21). (2016). Joaquín Orellana o una plaza triste y el silencio de siempre (Entrevista por Gamazo, C.). Recuperado a partir de <https://www.plazapublica.com.gt/content/joaquin-orellana-o-una-plaza-triste-y-el-silencio-de-siempre>
- PARASKEVAÍDIS, G. (1992). Tramos de Eduardo Bértola. *Lulu*, (No. 3), 47–52.
- _____. (1996). [notas del librito]. En *magma* [CD]. Montevideo, Uruguay: tacuabé.
- _____. (2008). Algunas reflexiones sobre música y dictadura en América Latina [documento en PDF]. Recuperado a partir de http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-MusyDicfinal2008.pdf
- PREBISCH, R. (2012). El desarrollo económico de la América Latina y algunos de sus principales problemas [documento en PDF]. Recuperado a partir de <http://www.cepal.org/es/publicaciones/40010-desarrollo-economico-la-america-latina-algunos-sus-principales-problemas>
- PRUDENCIO, C. (2011). Desafíos actuales ante el colonialismo. En *Música/musicología y colonialismo* (pp. 17–23). Montevideo, Uruguay: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- QUIJANO, A. (2014). Dependencia, cambio social y urbanización en Latinoamérica. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico cultural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 75–124). Buenos Aires, Argentina: CLACSO. Recuperado a partir de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140424014720/Cuestionesyhorizontes.pdf>



La politicidad de la práctica musical pensada desde el caso de la electroacústica latinoamericana hacia 1975

Daniel Leguizamón

RAPP, J. (2011). *Jorge Rapp: obras electroacústicas* [CD]. Buenos Aires, Argentina: Tarka Discos.



DANIEL LEGUIZAMÓN (Bogotá, Colombia, 1979).

Improvisador, intérprete experimental de música electrónica, y compositor bogotano. Fundador del proyecto *doble cero carnicero*, de música experimental, integrante del dúo *ul*, de flauta, video y

electrónica, y miembro del núcleo organizador de la *Bogotá Orquesta de Improvisadores*. Regularmente es invitado por solistas y agrupaciones musicales para participar en diversos proyectos de creación, interpretación, proyección sonora e improvisación, tanto en Colombia como en otros lugares de América Latina y Norteamérica. Es miembro fundador, y actual Presidente, del Círculo Colombiano de Música Contemporánea [CCMC]. Ha sido docente en varias universidades en Bogotá, y desde 2011 se encuentra vinculado a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes - ASAB.

eneene@gmail.com