



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

TESIS DE MAESTRÍA

**El *minimalismo* como identidad musical
latinoamericana en la música culta argentina
(1970-1989)**

Tesista: Luciana Orellana Lanús

Directora: Dra. María Emilia Greco

Co directora: Mgter. María Inés García

Mendoza, 2024



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

Facultad de Artes y Diseño

TESIS DE MAESTRÍA

**El *minimalismo* como identidad musical
latinoamericana en la música culta argentina
(1970-1989)**

MAESTRÍA EN ARTE LATINOAMERICANO

Tesista: Luciana Orellana Lanús

Directora: Dra. María Emilia Greco

Co directora: Mgter. María Inés García

Mendoza, 2024

RESUMEN

En esta tesis se aborda al *minimismo* latinoamericano como categoría conceptual, evidenciando no solamente los rasgos musicales arquetípicos sino también un vínculo con las preguntas que surgen en torno a la identidad latinoamericana en una generación de compositores. Para indagar sobre estos postulados comenzamos por revisar no solamente el contexto de la emergencia de la categoría, sino también la bibliografía relacionada con las búsquedas de una noción de identidad y sus posibles teorizaciones. En este contexto, observamos que eventos como la Revolución Cubana y los cambios políticos en Argentina a partir de 1976 hasta la restauración democrática en 1983 repercutieron significativamente en las prácticas musicales y en la formulación de una estética musical latinoamericana distintiva. Este proceso fue crucial para la consolidación de un discurso musical que buscaba emanciparse de las estructuras coloniales y neocoloniales prevalecientes en la música culta.

Compositores como Coriún Aharonián, Mariano Etkin, Graciela Paraskevaídis, Cergio Prudencio, Oscar Bazán y Joaquín Orellana, jugaron un papel fundamental al promover una estética que valoraba la austeridad, la exploración del sonido y una atención particular a la identidad cultural latinoamericana. Por ello, el *minimismo* en la música latinoamericana, como postulado teórico de Aharonián y Paraskevaídis, se convierte en un marco relevante para entender cómo los compositores argentinos adoptaron y presentaron estos principios en sus obras.

Por tales motivos, se examina al *minimismo* en la música culta argentina explorando aquellas características musicales y contextuales que permitan definirlo. Se aborda para ello, un *corpus* de obras para identificar rasgos distintivos y su relación con los discursos identitarios y estéticos en la música latinoamericana contemporánea. Además, se busca ampliar el entendimiento de esta a través de un enfoque interdisciplinario que relacione los estudios de musicología con los estudios culturales latinoamericanos. Asimismo, con la presentación sistemática de ciertas apreciaciones musicales advertidas por Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis, entre otros, consignamos los rasgos musicales que forman parte de esta categoría y observamos cómo interactúan en las producciones de compositores argentinos como Mariano Etkin y María Cecilia Villanueva. La metodología que utilizamos en este proceso indagatorio es cualitativa. Vinculamos los datos obtenidos en la reconstrucción del término, con el análisis de los textos y las músicas, sumado a la identificación de los aspectos sociales y

culturales; en vías de establecer las relaciones que den fundamento a la hipótesis de esta tesis.

Palabras clave: Minimismo- Identidad- Música Latinoamericana-
Aharonián-Paraskevaídis- Etkin

ABSTRACT

This thesis explores Latin American minimalism as a conceptual category, highlighting not only its archetypical musical traits but also its connection to questions about Latin American identity within a generation of composers. To explore these concepts, we begin by reviewing both the context of the emergence of this category and the related literature on the search for notions of identity and their possible theorization. In this context, we observe that events such as the Cuban Revolution and the political changes in Argentina from 1976 to the return to democracy in 1983 had a significant impact on musical practices and the development of a distinctive Latin American musical aesthetic. This process was crucial for the establishment of a musical discourse aimed at emancipating itself from the prevailing colonial and neocolonial structures in art music.

Composers like Coriún Aharonián, Mariano Etkin, Graciela Paraskevaídis, Cergio Prudencio, Oscar Bazán, and Joaquín Orellana played a key role in promoting an aesthetic that valued austerity, sound exploration, and a particular focus on Latin American cultural identity. Consequently, as a result, minimalism in Latin American music, as theorized by Aharonián and Paraskevaídis, provides a relevant framework for understanding how Argentine composers adopted and presented these principles in their works.

This work examines minimalism in Argentine art music by exploring musical and contextual characteristics to define it. We analyze a body of works to identify distinctive features and their relationship with identity and aesthetic discourses in contemporary Latin American music. Additionally, the study aims to broaden the understanding of this category through an interdisciplinary approach linking musicology with Latin American cultural studies. By systematically presenting certain musical insights noted by Coriún Aharonián and Graciela Paraskevaídis, among others, we identify the musical traits that are part of this category and observe how they interact in the works of Argentine composers such as Mariano Etkin and Cecilia Villanueva. The methodology used in this inquiry is qualitative, connecting the data obtained in the reconstruction of the term with the analysis of texts and music, along with identifying social and cultural aspects, to establish relationships that support the thesis hypothesis.

Keywords: Minimalism- Identity-LatinAmerican Music-Aharonián-
Paraskevaídis-Etkin

ÍNDICE

Resumen	3
Índice	6
Agradecimientos.....	9
Capítulo 1. Introducción.....	10
1.1. Descripción del problema por investigar y fundamentación de su relevancia	10
1.1.1. Prácticas musicales e identidad	12
1.2. Objetivos generales y específicos	13
1.3. Hipótesis de trabajo o supuestos de partida	13
1.4. Estado del arte	14
1.5. Precisiones metodológicas	17
1.6. Organización de la tesis.....	19
Capítulo 2. Antecedentes y contexto de la emergencia de la categoría <i>minimismo</i> : búsqueda de la identidad latinoamericana	21
2.1. El contexto.....	21
2.2. Construcción de identidades.....	29
2.3. Búsqueda de identidades en la música culta	36
Capítulo 3. <i>Minimismo</i> musical.....	42
3.1. El <i>minimismo</i> como parte de la construcción de la identidad latinoamericana	42
3.2. Postulados en torno al <i>minimismo</i>	47

3.2.1. No-discursividad.....	48
3.2.2. Austeridad.....	51
3.2.3. Tiempo no lineal	51
3.2.4. Reducción de medios expresivos.....	55
3.2.5. Silencio	57
3.2.6. Micro variaciones/microprocesos.....	59
3.2.7. Ideologicidad	59
3.3. Consideraciones parciales	59
3.4. ¿Minimismo, minimalismo o nueva simplicidad?	60
3.4.1. Minimal music/minimalismo.....	61
3.4.2. Nueva simplicidad	65
Capítulo 4. El <i>minimalismo</i> como categoría.....	75
4.1. Interacción entre postulados del <i>minimalismo</i> y la música	75
4.2. Gerardo Gandini	75
4.3. Mariano Etkin.....	79
4.3.1. Caminos de Cornisa (Etkin 1985).....	80
4.3.2. Música ritual (Etkin 1974).....	93
4.3.3. Conclusiones parciales.....	103
4.4. María Cecilia Villanueva	107
4.4.1. Birlibirloque (Villanueva, 1988)	108
4.4.2. Conclusiones parciales.....	119
Conclusiones	121

Referencias	126
Índice de figuras.....	133

AGRADECIMIENTOS

En particular, quiero agradecer a mi directora Emilia Greco y a mi co- directora María Inés García, quienes estuvieron presentes en cada uno de los momentos que tuvo este trabajo. Gracias por la paciencia, el aprendizaje, el respeto y el cariño. Gracias sobre todo por incentivar me a continuar con mis estudios de posgrado y guiarme. En este sentido también le agradezco a la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, institución que me albergó como estudiante y ahora como profesora.

A mis profesores de grado, María Inés García, Diego Bosquet, Ana María Otero, Mario Masera, María Emilia Greco, Silvia Mercau quienes desde mis inicios en la música me ayudaron y supieron guiarme.

A los entrevistados que se hicieron un “lugar” para responder a mis preguntas, en particular a Damián Rodríguez Kees, quien tuvo la generosidad de facilitarme los contactos de Rubén Olivera y de Natalia Solomonoff, y al mtro. Cergio Prudencio, quien generosamente me dedicó su tiempo y sus conocimientos.

A mis estudiantes, por respetar mi formación y todos aquellos momentos de esta carrera de posgrado.

A German Sartori por brindarme su ayuda generosamente.

Al Dr. Juan Ortiz de Zarate por resolverme algunas dudas acerca de los análisis.

A mis amigas y amigos: Vale, Nacho, Nati, Meli, Polli, Lalo, Fer, Roci, Miri, Gabi, Ricardo, Lu, Mati y Diego quienes estuvieron siempre para darme sus palabras de aliento y contención, apoyando cada paso de este proceso.

A mis hermanos a los que amo profundamente. A mi padre por estar presente cuando lo necesité y a mi madre, el oráculo de mi vida; amazona reina que inspira cada trayecto de mi vida (inclusive en lo académico).

A Anto por estar al lado mío cebando mates, dándome su amor y su apoyo, y por creer en mí.

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

1.1. Descripción del problema por investigar y fundamentación de su relevancia

En la música latinoamericana culta de la década de 1970, en particular en un grupo de compositores, se plantea la pregunta sobre la identidad latinoamericana. Comienza entonces una búsqueda, especialmente en una generación que fue becaria del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), que se traduce en una constante preocupación por evidenciar una relación entre las posturas ideológicas y los procedimientos compositivos.

Como indica el compositor Mariano Etkin, a partir de 1970 existen piezas que visibilizan rasgos latinoamericanos en el campo de la música contemporánea. Se promueve la necesidad de trascender las músicas conocidas o hegemónicas para explorar los lugares y los espacios de silenciamiento que provocaron esas músicas (Etkin, 1989). En otras palabras, se trata de poner el énfasis en expresiones culturales propias para comprender mejor las fuerzas subyacentes que modelaron la música y la cultura latinoamericana en un contexto determinado. Es decir, es menester diferenciarse de compositores y obras de estilos anteriores combinando la búsqueda de la identidad con métodos extraídos de determinadas músicas denominadas contemporáneas. Así, durante este proceso de transformación, la música culta contemporánea contribuyó a la elaboración de discursos y narrativas propios.

Por otro lado, al incluir a la identidad como un argumento necesario para producir música, es preciso detenernos en determinados posicionamientos. Para Stuart Hall (2003), los mecanismos que definen la identidad son socialmente construidos y su delimitación está inmersa en un determinado contexto político, social e histórico. Esto significa que la identidad no es algo estático, sino que está en constante evolución y cambio. Entonces, la identidad posee una naturaleza compleja y es socialmente construida, y es importante considerar, para definirla, determinados factores históricos y sociales que inciden en su formación y su consecuente transformación. En este sentido, el contexto influye en estas posturas y en la toma de decisión para construir músicas a través de determinados mecanismos.

Por ello, cabe recordar la creación del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales en 1961, cuyo inicio coincide con el impulso desarrollista del Estado argentino promovido por las presidencias de Arturo Frondizi y Arturo Umberto Illia. Asimismo,

podemos mencionar también, que la revolución cubana de 1959 es tomada como un modelo a seguir por un grupo de artistas que intentan emular sus objetivos para sus propias luchas políticas, y para generar cambios en la sociedad.

Entonces, al referirnos a un contexto histórico de Latinoamérica, y específicamente en el del recorte de esta investigación, nos detendremos en revisar algunos acontecimientos. En primer lugar, tomamos en cuenta que 1970 es el punto inicial señalado por Aharonián y Paraskevaídis en sus estudios sobre el *minimismo*. En paralelo, es importante considerar que Argentina se ha convertido para entonces en un país convulsionado por los enfrentamientos sociales de 1973. No obstante, con la muerte del presidente Juan Domingo Perón en 1974 comienza un proceso complejo que emerge como consecuencia de la inestabilidad política, de una crisis económica y financiera, y desemboca con la dictadura de 1976. A partir de aquí se registra un proceso de constantes cambios socio-políticos que traen aparejados determinadas consecuencias sociales, económicas y culturales; hasta la restauración de la democracia en 1983. En esta tesis consideramos detenernos en 1989, en primer lugar, porque la década de 1990 queda marcada por otros hechos políticos y sociales. En segundo lugar, porque la producción de obras que aborda Aharonián en su escrito se detiene en 1989¹. La música de la época y la búsqueda de la identidad latinoamericana forman parte de este panorama.

Ahora bien, en relación con la identidad latinoamericana, podemos deducir que los compositores de la época referenciada se preocuparon constantemente por definir una identidad propia en sus producciones. Esta búsqueda ha sido una forma en que el arte se ha manifestado como un medio para cuestionar otras formas de identidad. En este sentido, el problema de la identidad latinoamericana se transforma en un hilo conductor entre el pensamiento filosófico y el arte de cada país. Según Hugo Biagini y Arturo Roig (2008), la definición de lo que significa ser latinoamericano es uno de los grandes desafíos que ha dividido la tradición filosófica occidental del pensamiento latinoamericano, ya que gira en torno al concepto de identidad. Entonces, a raíz de esta búsqueda comprendemos que en el pensamiento de estos compositores se gesta una necesidad histórica de aglutinarse.

¹ Aunque el artículo de Aharonián, que utilizamos como marco de referencia, incluye cinco obras producidas fuera del recorte temporal de nuestra tesis, estas son un número reducido en comparación con el vasto repertorio que sí lo está.

1.1.1. Prácticas musicales e identidad

Tal como ha sido señalado por numerosos estudios en las últimas décadas, las prácticas musicales contribuyen a la formación de una identidad colectiva e individual a través de la creación de un sentido de pertenencia, la interacción con otros y el desarrollo de una conciencia social. La música culta argentina no ha estado al margen de estas discusiones. Para ser más concretos entendemos que la música culta producida por un grupo de compositores latinoamericanos sostuvo la búsqueda de una propia voz y la creación de una identidad colectiva e individual. Compositores como Coriún Aharonián (1940-2017), Mariano Etkin (1943-2016), Graciela Paraskevaídis (1940-2017), Oscar Bazán (1936-2005), Cergio Prudencio (1955), Joaquín Orellana (1937), entre otros, plantearon el deseo de compartir una experiencia musical que, de cierto modo, sienta las bases de una identidad colectiva e individual.

Enmarcada en estas cuestiones, la postulación de una categoría como el *minimismo*, que surge en ese momento asociada a las discusiones sobre identidad, merece especial atención. Consideramos importante entender cuáles son los rasgos musicales de producciones latinoamericanas que puedan delimitar esta categoría; categoría que expresa una problemática de identidad. Actualmente no existe una definición concreta sobre la clasificación propuesta sino más bien acercamientos que dan cuenta de determinados posicionamientos ideológicos. Estos posicionamientos plantean la necesidad de revisar lo estrictamente musical y, como venimos advirtiendo, el contexto junto a una propuesta sobre la identidad latinoamericana.

A raíz de estas observaciones, nuestro objetivo general es el de comprobar aquellos procesos que contribuyen a una sistematización y otorguen claridad a esta categoría. Por ello, partimos de las declaraciones expresadas por Paraskevaídis y Aharonián en torno a las músicas cultas latinoamericanas desde la década de 1970. En particular, y para poder aproximarnos a este *minimismo*, nos detendremos sobre las presunciones que ambos autores expresan refiriéndose a un *corpus* de obras de compositores latinoamericanos, abarcando un recorte de piezas creadas desde 1970 hasta 1989.

Como consecuencia de ello, nos cuestionamos ¿qué materiales y repertorios implica una estética *minimista*?, ¿cómo se vincula el contexto a la emergencia de esta categoría?, ¿cuáles son los compositores argentinos que se pueden incluir en la categoría

del *minimismo*?, ¿qué rasgos musicales del *minimismo* se pueden advertir en obras de compositores argentinos?

Consideramos necesario un acercamiento a la definición de la categoría estableciendo como punto de partida el estudio del *minimismo*, de manera de profundizar y proponer un esbozo de los límites de esta.

Entendemos que la pertinencia de este trabajo es contribuir a la comprensión de la enunciación de una estética latinoamericanista a partir de un abordaje en forma de ensayo experimental. Con los textos teóricos de Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis tomados como marco, trabajaremos sobre un *corpus* de obras de los compositores argentinos Mariano Etkin y María Cecilia Villanueva que nos sirva de apoyo para describir ciertos rasgos musicales. De igual manera, nos planteamos articular la categoría de *minimismo* con los estudios latinoamericanos y los estudios de musicología en torno a la música contemporánea.

1.2. Objetivos generales y específicos

General:

Contribuir a la identificación de una estética latinoamericana a partir de la clasificación esbozada como *minimismo* en Aharonián y Paraskevaídis aplicada a la producción de música culta en Argentina entre 1970 y 1989.

Específicos:

- Identificar los principales compositores del período cuyas obras puedan considerarse dentro de la categoría de *minimismo*.
- Determinar cuáles son los aportes estéticos acerca del *minimismo* de compositores argentinos que circulen en el campo de la música culta contemporánea latinoamericana.
- Identificar datos del contexto que colaboren en la creación de la categoría en estudio.
- Indagar en los supuestos de identidad latinoamericana de los compositores cuyas obras son analizadas y de los autores teóricos.

1.3. Hipótesis de trabajo o supuestos de partida

Los compositores latinoamericanos Aharonián y Paraskevaídis establecen una postura frente al panorama de la música contemporánea culta y esto se traduce en la

apropiación de ciertos dispositivos que permiten diferenciar una música “minimista” de una música minimalista. Este supuesto impone la necesidad de una diferenciación con las músicas producidas por compositores norteamericanos como así también con otros discursos hegemónicos. En torno a ello, consideramos que la discusión sobre la identidad en las experiencias estéticas del campo de la música culta contemporánea latinoamericana resulta necesaria para una posible definición del *minimismo*.

1.4. Estado del arte

Es importante destacar que algunos de los textos, libros y escritos que aquí se mencionan servirán de marco teórico y antecedentes para casos locales. Los antecedentes que se señalan a continuación están arraigados en el estudio del campo disciplinar, pero han sido producidos principalmente en Argentina y Uruguay.

Dos textos que son considerados como punto de partida para la discusión en torno a los postulados del *minimismo* son: *Hacer música en América Latina*, un compendio de escritos de Coriún Aharonián (2012) y *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis* (2014), editado por Omar Corrado. En ellos se exponen principios primordiales de propuestas teóricas en torno a dispositivos de composición, como así también de hipótesis que se traducen en gestos propios de la producción musical de la época.

Asimismo, otros aportes de Paraskevaídis son fundamentales: “El minimismo latinoamericano a través de la obra *Piano piano* del compositor uruguayo Carlos da Silveira” (1989); la conferencia inaugural para el simposio “La otra América” titulada “Las venas sonoras de la otra América” (2009); “La presencia de los compositores argentinos en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea” (2013), “Las austeras de Oscar Bazán” (2014), la conferencia dictada en el marco del Festival “Sonido Presente”, organizado por el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral que lleva como título “Notas sueltas sobre la música culta reciente en América Latina” (2014). Estos han sido producidos en distintos períodos de su labor como musicóloga y han resultado fuentes de información primaria.

Otros textos de Aharonián que podemos consignar en este estado del arte son los libros *Conversaciones sobre música, cultura e identidad* (2000); *Introducción a la música* (2002); y el segmento “La música culta en Uruguay” en la revista *Nuestro Tiempo* N° 5.

Música (2013/2014), publicada junto al texto de Rubén Olivera sobre las músicas del campo popular en Uruguay.

Respecto del panorama sobre el CLAEM, como también de los compositores becarios, tomamos como fuente principal el libro editado por Hernán Gabriel Vázquez (2015), *Conversaciones en torno al CLAEM: Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales*. A partir de las entrevistas realizadas en su investigación, se identifican posturas ideológicas de los compositores, la importancia de este Centro en torno a la cultura latinoamericana y los referentes de la música contemporánea local. Asimismo, a este libro se le suman las publicaciones de Edgardo Rodríguez (2014-2015), “El CLAEM y la modernidad musical argentina”; de Laura Novoa (2007), “Alberto Ginastera au Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Correspondance 1961-1970”; de María Lihuen Sirvent (2022), “Graciela Paraskevaïdis y el CLAEM. Un antes y un después en su producción musical” y de Natalia Solomonoff (2023) “A entera revisión del público en general (1981), de Graciela Paraskevaïdis: una manera de escuchar el mundo”.

Igualmente, es necesario indicar en este estado de la cuestión, el libro *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, especialmente el capítulo de Federico Monjeau (2008) que menciona ciertos aspectos relevantes sobre la generación del CLAEM. También el libro *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*, cuyo compilador es Omar Corrado (2019), en el que se evidencian aspectos precisos sobre el CLAEM y sus becarios. En este subrayamos lo escrito sobre la obra de Mariano Etkin. Carlos Mastropietro (2019) nos introduce en la música argentina del siglo XX al XXI y reflexiona sobre pensamiento y música de Etkin, destacando aspectos de construcción de identidad en la composición del autor.

Es preciso, además, considerar los avances y resultados publicados por el proyecto de investigación titulado “Poéticas de la música contemporánea argentina post-CLAEM (Di Tella)”, dirigido por Pablo Fessel (2017-2021), que cuenta con los investigadores Edgardo Rodríguez, Agustín Pesce, Miguel Garutti, Daniel Halaban, Camila Juárez, Laura Novoa, Marcela Perrone y Federico Monjeau. El libro *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*, compilado en 2007 por el mismo Pablo Fessel, también resulta una fuente valiosa de información.

En concordancia con la categoría en estudio, la tesis doctoral de Camila Juárez (2012) titulada “Experimentación en la canción Rioplatense (1977-2000)” ilustra un panorama específico, aunque de músicas del campo de lo popular, en donde se observa

una articulación entre una filiación política de izquierda con la música contemporánea. Específicamente, Juárez toma como referencia ciertas posturas y posicionamientos manifestados en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea y argumentos extraídos de entrevistas a los referentes tomados en este trabajo como objeto de estudio. Esta tesis aborda el proyecto minimista y constituye un aporte significativo a esta investigación. En la misma línea y con supuestos de investigación similares a los de este trabajo, la tesis de maestría de Sebastián Nabón Hernández “Counter-current of Signs: Resistance Through Existential Silences in Minimalist Music” (2024) otorga un marco teórico basado en la semiótica y el análisis de determinadas obras estableciendo un vínculo entre el silencio y un *corpus* de obras producidas en Latinoamérica.

Por último, se destacan textos producidos por compositores que trabajaron o fueron becarios del CLAEM. En el libro *Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl*, cuyo entrevistador y autor es Federico Monjeau (2021), se mencionan aspectos de gran trascendencia sobre la visión particular de este compositor en torno al CLAEM y como primer director de un laboratorio de música electroacústica en Argentina. Los artículos “Hacia un lenguaje propio de sonoridad actual en Latinoamérica” de Joaquín Orellana Mejía (1976) y “Los Espacios de la Música Contemporánea en América Latina” (1989) y “‘Apariencia’ y ‘realidad’ en la música del siglo XX” (1983) de Mariano Etkin proporcionan reflexiones en torno a la identidad y a determinados procesos del compositor latinoamericano.

Por otro lado, con relación a las publicaciones que aportan información específica sobre Etkin, Gandini, Aharonián y Paraskevaídis destacan los libros: *En el final de aquel verano interminable*, editado por Ezequiel Grimson y Pablo Fessel (2023) y *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*, compilación de Hanns-Werner Heister (2014). A estas dos bibliografías se le suman los artículos “Etkin tardío”, de Federico Monjeau (2013); “Entrevista a Graciela Paraskevaídis”, de Damián Rodríguez Kees (2020[1990]); “Hipertextualidad, ironía y posvanguardia. En torno a la música de Gerardo Gandini y Marta Lambertini en la década de 1980”, de Julio Ogas (2019); “Una retórica de la inmediatez: los Diarios de Gerardo Gandini”, de Pablo Fessel (2014); “Aportes en la música del Siglo XX”, de Etkin (2005); y “Coriún Aharonián: desde el Sur”, de Omar Corrado (2014); asimismo, de esta autora (2020), “Narrativa minimista en la obra de Coriún Aharonián: análisis de la obra *Pequeña pieza para piano I*, de Coriún Aharonián”. También, damos cuenta de las investigaciones realizadas por Edgardo Rodríguez en el marco del proyecto “La poética de Mariano

Etkin” cuya realización está actualmente vigente. Del mismo autor, señalamos “Apuntes sobre *lo que nos va dejando* de Mariano Etkin” (2022), publicación realizada para las X Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales: Trayectos, Reflexiones y Experiencias (JIDAP) de la Universidad Nacional de La Plata. También sumamos una crítica de concierto en el diario *Clarín* de Federico Monjeau (2004) “Los paisajes sonoros de Etkin”.

De igual importancia, existen publicaciones de María Cecilia Villanueva en coautoría con Etkin para la revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Estas fuentes son útiles para establecer aspectos de su pensamiento en torno a los procedimientos compositivos que se observan en obras de autores modélicos de la música contemporánea universal. Estos son: “Reihungen de Dieter Schnebel” con Etkin (2007); “Un ‘error’ en Bass Clarinet and Percussion de Morton Feldman” con Etkin (2005); “La repetición permanentemente variada. Las Seis melodías para un violín y teclado (piano) de John Cage” en colaboración con Etkin, German Cancián y Carlos Mastropietro (2005); y “Forma y variación en la música del siglo XX” en colaboración con Etkin, Cancián y Mastropietro (1998).

Por último, específicamente de las investigaciones realizadas sobre Villanueva, damos cuenta de dos artículos. El primero lleva el título de “Algunas tendencias estéticas en la música de María Cecilia Villanueva” elaborado por María Lihuen Sirvent y Edgardo Rodríguez (2016) para las Octavas Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. En esta ponencia se propone ampliar la discusión en torno a ciertos procedimientos advertidos en la publicación “Rastros de una estética localizada en *Intonso* (11 páginas) de Cecilia Villanueva” (Sirvent, 2014) a partir del análisis de las obras de Villanueva *Tulipanes negros* (1990), *En el gris* (1992) y *Travesía* (1994). Asimismo, existe también un trabajo para la Diplomatura Superior en Música Contemporánea de Griselda Giannini (2021) titulado “La poética musical de María Cecilia Villanueva a partir de *Tulipanes negros* para clarinete bajo y contrabajo”.

1.5. Precisiones metodológicas

Nuestra investigación tiene como eje metodológico un enfoque cualitativo dado que, “los investigadores cualitativos, postulan que la realidad es subjetiva e intersubjetiva, y ellos mismos, en tanto actores sociales intervinientes, contribuyen a producir y

reproducir el contexto de interacción que desean investigar” (Sautu, 2005: 46). Por la naturaleza del trabajo propuesto, es pertinente describir que utilizamos estrategias metodológicas y técnicas de distintas disciplinas: pensamiento filosófico latinoamericano, análisis musical y musicología.

Para trabajar sobre la identidad latinoamericana en la música culta contemporánea realizamos una pesquisa bibliográfica en donde pudimos contrastar las perspectivas estéticas y reflexiones teóricas escritas sobre música latinoamericana desde la creación del CLAEM y la organización de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, con el gran cuerpo de literatura en torno a los estudios latinoamericanos. Así también, se pudo establecer un punto de contacto con determinados autores como Stuart Hall (1984, 2003), Alejandro Grimson (2011), Pablo Vila (1996) y José Carlos Chiaramonte (1997) que abordan el concepto de *identidad nacional*, *identidad política*, *identidades culturales*, *narratividad*, *cultura y configuraciones culturales*, con escritos producidos en torno al pensamiento latinoamericano y a los referidos al *minimismo*.

Respecto de la construcción del *minimismo*, abordado como categoría, trabajamos sobre los postulados de Paraskevaídis (1989, 2009, 2013, 2014) y Aharonián (1994, 2000a, 2000b, 2012, 2013/2014). Efectuamos también, una búsqueda bibliográfica en torno a los términos *austera* y *pobre*, que completan la postura estética e ideológica de estos compositores. Asimismo, se analizaron entrevistas² a referentes del campo que visibilizaron otros rasgos que no se encontraban en la bibliografía consultada. El análisis de estas entrevistas tuvo en cuenta las diversas aristas vinculadas con estos términos en Argentina, y los resultados que se establecieron son más de tipo cualitativo que cuantitativo. Para relevarlas en forma de texto, ya que varias de las realizadas fueron de manera virtual, se utilizó la aplicación de *Google* denominada *Pinpoint*. Las mismas se editaron en la redacción, ya que la transcripción no es certera con algunos términos y maneras de dialogar.

² Los entrevistados fueron seleccionados de acuerdo a la relación establecida con Graciela Paraskevaídis y Coriún Aharonián. En algunos casos, como el de Rubén Olivera y Cergio Prudencio, debido a su colaboración como colegas y coorganizadores de ciertos eventos; en otros casos, como el de Damián Rodríguez Kees, como estudiante de composición de Aharonián. El objetivo de las entrevistas era comprender el alcance de la categoría en estudio y determinar los rasgos musicales en ejemplos concretos de obras. Sin embargo, se obtuvo información de suma importancia relacionada con el contexto, la noción de identidad y la organización de los Cursos/Talleres y Congresos.

Para señalar los aspectos musicales pertinentes a este trabajo sistematizamos la información obtenida de las fuentes bibliográficas consignadas en el estado del arte. En particular, para el análisis de las obras, se utilizó la metodología de análisis sintáctico - temática de Francisco Kröpfl mediada por María Inés García (2011), como así también, la teoría de los “micromodos” también, elaborada por Kröpfl (2010) para las músicas consideradas atonales. Asimismo, se utilizaron los softwares *Muscore*, *Python* y *Tableau* para realizar el gráfico de una de las obras.

La unidad de análisis o de observación se conforma con producciones musicales de compositores argentinos, especialmente aquellas contenidas entre los años 1970 y 1989. La elección de estas obras tiene como objetivo comprobar determinadas características musicales que se asocien con el *minimismo*, en una muestra de obras que son mencionadas por Aharonián en sus teorizaciones. Asimismo, el recorte temporal se justifica ya que la postulación de esta categoría coincide con las publicaciones en donde se presentan análisis musicales sobre un *corpus* de obras creadas a partir de la década de 1970. A su vez, estos hitos musicales coinciden con hechos sociales y políticos que sirven de marco para el análisis y para la revisión de la identidad en las mismas.

Finalmente, vinculamos los datos obtenidos de la reconstrucción del término, del análisis de los textos, y de la identificación de los aspectos sociales y culturales, en vías de establecer las relaciones que den fundamento a la hipótesis de esta tesis.

1.6. Organización de la tesis

Luego de este primer capítulo, donde hemos definido el tema, su recorte y su enfoque, damos cuenta de cuenta de distintos aspectos sobre el contexto social en el que se enmarca esta investigación, el contexto cultural y la emergencia de algunas instituciones como el Instituto Torcuato di Tella. Asimismo, señalamos eventos como los Conciertos de Música Contemporánea Latinoamericana que fueron de gran significación en el recorte temporal establecido para esta investigación. Por otro lado, el capítulo continúa con un aparato teórico sobre la noción de identidad, la especificación de una identidad latinoamericana y sobre la vinculación de este concepto con la música de la década de 1970/1980.

Habiendo reflexionado sobre ciertos lineamientos teóricos sobre cultura e identidad, en el capítulo 3 presentamos la postulación de la categoría en estudio: el *minimismo* latinoamericano. En este capítulo se establecen las principales características

en torno a esta propuesta y se revisan críticamente otras estéticas, que ciertamente se relacionan con estos supuestos, tales como la nueva simplicidad y el minimalismo americano/anglosajón.

En el capítulo 4 se presenta una posible conexión entre los autores seleccionados y los postulados en torno al *minimismo* y se analizan las obras *Caminos de cornisa* (1985) y *Música Ritual* (1974), de Etkin, y *Birlibirloque* (1988), de Villanueva. En estos análisis se comprueban rasgos musicales y dispositivos que vinculan la propuesta teórica con la música de estos compositores argentinos.

En el capítulo 5 se exponen las conclusiones en torno a estas discusiones.

CAPÍTULO 2. ANTECEDENTES Y CONTEXTO DE LA EMERGENCIA DE LA CATEGORÍA *MINIMISMO*: BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD LATINOAMERICANA

Hay momentos en que la música es testimonial y debe ser testimonial, de muy distintas maneras: explícitamente, simbólicamente, también calladamente (Paraskevaídís como se citó en Vázquez, 2015: 215).

2.1. El contexto

El recorte temporal establecido para esta investigación se sustenta en determinadas especulaciones musicales advertidas entre los años 1970 y 1989. Por ello, mencionaremos hechos que han sido importantes para la conformación de ideas políticas y sociales que repercuten en el ámbito de la música culta de la época, en Latinoamérica.

Comenzaremos con la creación del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales. En el año 1961, el CLAEM, surgió a partir de la idea de la Fundación Torcuato Di Tella de replicar instituciones norteamericanas. En este sentido, el Instituto Di Tella se propuso respaldar el impulso del desarrollo cultural y artístico que tomaba el país. Por ello, podemos decir que coincide con el impulso del Estado argentino promovido por los gobiernos de Frondizi (1958-1962) e Illia (1963-1966).

Para el año 1969, ya funcionaban nueve centros en el Di Tella con más de siete departamentos, dentro de los cuales se encontraba el Centro de música que, gracias a su perfil más bien pedagógico, se distinguía del resto. El CLAEM “era principalmente un centro dedicado a la investigación y formación de producciones musicales, no solamente un centro educativo” (Vázquez, 2015:18). Asimismo, el CLAEM ofrecía un número limitado de becas a compositores latinoamericanos que eran seleccionados por concurso. Vale la pena resaltar, como explica Vázquez, que la presencia mayoritaria de compositores de origen argentino puede deberse, en primer lugar, a la sólida formación de estos en el campo de la música académica. En segundo lugar, a “una cierta conveniencia financiera puesto que no era necesario el pago de gastos por traslado para los argentinos” (*Ibídem*). Entendemos que la mayor parte de los becarios residían en Buenos Aires y esto confirmaría la hipótesis expuesta.

En cierta medida, entonces, el CLAEM constituyó un lugar en donde los compositores estaban actualizados respecto de las últimas tendencias estéticas universales y también desarrollarían ideas que, junto a una militancia política, se manifestaría en una

postura artística. Sin embargo, los compositores jóvenes se enfrentaban a un desafío diferente: el de crear su propio lenguaje y producir obras que reflejen su espacio cultural y artístico. Así, algunos de los becarios del CLAEM desarrollaron la capacidad de integrar estas técnicas junto con la tradición argentina y conjuntamente a ello, problematizarlas en su trabajo. Esto sugiere que el Centro no solo colaboró con el desarrollo de las habilidades técnicas de los compositores, sino que también fue necesario para que los compositores pudieran encontrar su identidad creativa y un lenguaje artístico distintivo que refleje su entorno cultural:

(...) la acción del Centro produce compositores que participan plenamente de la contemporaneidad estética global, que dominan las técnicas más avanzadas y que además desarrollaron la capacidad para problematizarlas junto a la tradición argentina heredada. Por ello, aquellos jóvenes compositores definieron y enfrentaron un problema compositivo diferente: cómo producir un lenguaje propio, un conjunto de obras localizadas en un espacio particular (Rodríguez, 2014-2015: 224).

Del mismo modo, como explica Paraskevaídis, aunque el Centro surge con otra visión de la música contemporánea y “alejada ideológicamente de las izquierdas” (Paraskevaídis, 2013: 2) podemos advertir que algunos becarios, luego de su estadía en el CLAEM, asumen, gracias a la convergencia de ideas y a las distintas posturas, una búsqueda que se inscribe en el compromiso político y en una propuesta de identidad fundando sus composiciones en lenguajes que articulen estas dos aristas.

No obstante, y para introducir otro de los aspectos histórico-culturales que se imprimen en la música, entendemos que en las apreciaciones de Paraskevaídis se evidencia una notoria adopción de la ideología de izquierda. Así también, surge la necesidad de una creación latinoamericana que represente los ideales de aquellos compositores atravesados por la Revolución cubana de 1959, en un primer momento, y por una fuerte resistencia a la censura y represión promovida por las dictaduras de 1976 en Argentina y de 1973 en Uruguay. En palabras de Novoa, sobre la década del setenta: “La inclusión de la palabra ‘Americana’ muestra la voluntad de inscribir el proyecto en las aspiraciones continentalistas en las que se alineaban muchos de los proyectos de la década” (Novoa, 2014: 4).

En la misma línea de pensamiento, Ariel Martínez (1940), compositor uruguayo, becario del CLAEM, expresa que este constituyó una experiencia valiosa y enriquecedora para los becarios, quienes no solo tuvieron la oportunidad de aprender las técnicas más novedosas, sino que también recibieron una suma de dinero mensual significativa. Del

mismo modo, tuvo un impacto importante en la formación de compositores en toda Latinoamérica, produciendo una generación de maestros y artistas en la región. Esto sugiere que el Centro no solo benefició a los músicos que participaron directamente en él, sino que también contribuyó al desarrollo de la música contemporánea latinoamericana:

En el CLAEM estábamos honrados, aprendiendo y recibiendo una suma mensual apreciable, combinación impar de privilegios en la vida del músico que tiene que arrastrarse por los rincones para sobrevivir y componer. (...) el CLAEM produjo una generación de maestros y de artistas en toda Latinoamérica (Martínez como se citó en Vázquez, 2015: 182).

Más adelante, para sumergirnos en las problemáticas particulares de estos compositores, seguiremos evidenciando la incidencia del CLAEM tanto en la conformación de un lenguaje personal como en la noción de una problemática que los inquietaba: la búsqueda de una identidad colectiva.

La Revolución cubana de 1959 es otro de los hechos históricos-sociales que sirve de inspiración para determinados sectores que la tomaron como modelo y adoptaron su ideología de base. Para Aharonián, quien tuvo contacto con la revolución en 1972, fue un hecho decisivo. Según este compositor, este hecho marcó un antes y un después, no solamente en sus ideas políticas, sino también en la elección de determinados medios de producción musical “(...) fue un encuentro dialéctico, es decir no complaciente, y que alimentó muchísimo una cantidad de cosas, de meditaciones, de dudas y de más dudas sobre qué le correspondía al artista creador en la sociedad en América Latina” (Aharonián como se citó en Vázquez, 2015:35).

Sumada a estas apreciaciones, Paraskevaídis manifiesta de qué manera la revolución aparece reflejada en una postura que involucra no solo el contexto sino también el acto compositivo. La compositora señala que la década de 1960 fue un punto de inflexión debido a varios acontecimientos importantes, tales como la Revolución cubana y los movimientos de liberación en América Latina. Estos sucesos provocaron un replanteamiento de la identidad artística, musical y cultural en Latinoamérica. Además, destaca que fue una época en la que se discutía la responsabilidad del artista y del músico. Esto sugiere que había una toma de conciencia en potencial crecimiento y junto a ello, los compositores desempeñaban un rol importante en la sociedad y debían tomar en cuenta su responsabilidad social para sus músicas: “muchas cosas que se replanteaban: la

identidad artística, musical o cultural, la responsabilidad del artista y del músico” (Paraskevaídís como se citó en Vázquez, 2015: 217).

Desde estas preocupaciones, algunos compositores se muestran comprometidos con las producciones latinoamericanas, adoptan una ideología de izquierda y esbozan un interés por la construcción de una identidad latinoamericana, la que resulta una necesidad tanto creativa como intelectual:

En la década del sesenta el continente latinoamericano sufre singulares transformaciones ideológicas, en connivencia con la situación mundial de luchas anticolonialistas del Tercer Mundo. El hecho más trascendente que marca la época es la revolución cubana de 1959, como un punto de inflexión donde el pensamiento de la izquierda latinoamericana comienza a disputar la hegemonía en el campo intelectual con otros sistemas ideológicos (Juárez, 2012: 14-15).

Ahora bien, respecto de otros hechos culturales que pueden haber modelado la idea de una identidad latinoamericana en los compositores de la época, creemos que los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC) también constituyeron un gran aporte para la creación musical. Son los compositores Paraskevaídís y Aharonián, utilizados en este trabajo como marco teórico, los que, junto con Héctor Tosar, José María Neves, Etkin y Prudencio, entre otros, organizan estos encuentros:

Probablemente el primer motor de la creación de los Cursos Latinoamericanos fue una conversación entre Mariano Etkin y yo a la salida del Festival de Bremen, en la plaza enorme frente a la estación de trenes, a la intemperie, discutiendo sobre la experiencia que habíamos tenido. Mariano luego no tuvo especial interés en seguir con esa problemática, pero esa discusión fue muy importante. Y hubo una vivencia para mí muy importante que fue el Curso de Darmstadt del ‘70, que fue el mayo del ‘68 en Darmstadt porque hubo una rebelión muy grande por parte de todo el estudiantado dividido en dos sectores: los latinos y los otros. Los otros fueron rebeldes, pero se quedaron dentro del sistema, renovaron el sistema (...). Y el sector latino, que éramos algunos pocos latinoamericanos más un par de franceses, un par de italianos, algún portugués y algún que otro yanqui (...) cuestionamos todo y nos fuimos. (...) Ahí estaba Bértola y estaba José María Neves y fue sumamente constructivo el diálogo entre nosotros. Yo personalmente iba anotando en mi cuaderno de anotaciones, todo aquello que no debíamos de hacer si algún día hacíamos algo en América latina y eso sirvió como una especie de decálogo después (Aharonián como se citó en Juárez, 2012: 48).

Como explica en su tesis doctoral Camila Juárez (2012), los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea se desarrollaron en quince ediciones desde diciembre de 1971 hasta enero de 1989 entre los países de Uruguay, Brasil, Costa Rica, Venezuela y Argentina. El contenido de estos cursos abarca composición, interpretación y musicología. En palabras de Prudencio, “Los CLAMC son una respuesta generacional

vigorosa a las nuevas formas de sometimiento que en las circunstancias modernas se trata de imponernos” (Prudencio como se citó en Paraskevaídís, 2013: 20).

Aharonián describe la experiencia pedagógica de los quince Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, y postula que uno de los objetivos principales era el de vincular a los diferentes actores de la vida musical de los países latinoamericanos (compositores, intérpretes, musicólogos, educadores y jóvenes estudiantes de estas disciplinas). De esta manera, se ponía sobre todo el énfasis en el debate: “La discusión se consideraba fundamental, y el cuestionamiento de verdades era provocado permanentemente” (Aharonián, 2012: 177).

Además, señala que los cursos surgieron en respuesta al aislamiento al que los jóvenes latinoamericanos se enfrentaban. Para el autor, estos tenían pocas oportunidades para acceder a una formación de primer nivel y estaban aislados no solo de los movimientos musicales contemporáneos europeos y norteamericanos, sino también de otros países de América Latina. Este aislamiento limitaba las posibilidades de generar estrategias propias e independientes de los modelos metropolitanos proporcionados por el sistema, que, asimismo, eran recibidos con cierto retraso en la cultura latinoamericana.

Por último, subraya que la falta de acceso a una educación musical de calidad no solo afectaba a los futuros compositores e intérpretes, sino también a los educadores; educadores que disponían de capacidades limitadas debido a la falta de conciencia sobre el momento histórico, como así también una limitación basada en la falta de técnicas y herramientas de origen compositivo, musicológico e interpretativo:

Desde 1971, los Cursos Latinoamericanos buscaron compensar de alguna manera el aislamiento al que está habitualmente sometido el joven latinoamericano aspirante a músico. Se trate de un futuro compositor o musicólogo o intérprete, las posibilidades de acceso a una formación de primer nivel son pocas y muy difíciles. Y es habitual que exista un enorme aislamiento no sólo respecto al movimiento musical contemporáneo europeo y norteamericano, sino también respecto a todos los demás países en América Latina (Aharonián, 2012: 177).

En el artículo de Eduardo Cáceres sobre los CLAMC, es notorio cómo estos cursos no solamente tenían la meta de eliminar la brecha entre la música denominada “cultura” y la del campo popular, sino que querían erradicar ese prejuicio:

No se trata de la llamada “música seria”, sino que al “estudio serio de la música”, lo que ocurrió en estos cursos, porque se optó también —he aquí otro prejuicio menos— por integrar la música popular, o así llamada popular, la música indígena y la de raíz folklórica. Queda claro, por lo tanto, que el equipo organizador de estos cursos asumió como tarea propia, no sólo la de integrar a los asistentes de la mayoría de los países

latinoamericanos —escasos los chilenos— sino que además se planteó la urgente tarea de borrar el prejuicio que lamentablemente aún existe, de que la música sería es exclusivamente la llamada “música docta o culta”, como si se pudiese pensar que Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui o Los Beatles, hubiesen hecho música en broma (Cáceres, 1989: 47).

Prudencio también remarca la importancia de los CLAMC como compositor que asume un vínculo y conexión con el contexto latinoamericano:

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea fueron un parteaguas, sin duda. Fue una iniciativa de contrapeso a las dictaduras que venían exterminando y haciendo una tabula rasa de las estructuras educativas oficiales formales. Fueron lo que Coriún llamaba “una vuelta de tuerca”. Una salida alternativa a esos procesos de opresión y de aniquilamiento (...) tuvieron una influencia fundamental en varios aspectos. Para mí el más importante es la toma de conciencia de que éramos una generación latinoamericana. En mi generación, hasta el día de hoy, logramos conocernos los argentinos con los bolivianos, los guatemaltecos y los mexicanos. (Prudencio en entrevista con la autora, 2024)

Para este referente esto fue remarcable ya que, a pesar de que existe una gran comunicación a través de las tecnologías en la actualidad, los compositores no se vinculan o comunican respecto de sus ideas, estéticas e ideologías con otros colegas latinoamericanos. Destaca que estos Cursos promovieron en la época una “toma de conciencia de que somos en realidad una unidad cultural; una unidad cultural en emergencia, en resistencia continental más allá de nuestras patrias chicas.” (*Ibídem*). En otra línea, también sostiene que la confluencia de información es un aspecto importante de estos espacios: “(...) ese flujo de información fue altamente fermental porque nos contextualizaba en el espacio latinoamericano, pero al mismo tiempo nos estimulaba en la producción de conocimiento desde nuestra propia [sic] y desde nuestro propio lugar. “(*Ibídem*)

Así, el CLAEM junto con los CLAMC parecen haber sido la respuesta para compartir ideas sobre la composición, las ideologías de izquierda, la construcción de una identidad que los aglutinara y, sobre todo, para establecer vías de comunicación y aprendizaje y visibilizar los contextos socio-políticos en los que enmarcaban sus producciones.

Por otro lado, no podemos dejar de mencionar que, tanto Uruguay³ como Argentina comparten el mismo panorama socio-político; un panorama en donde se instala la suspensión de las garantías constitucionales y se establece un régimen autoritario caracterizado por la represión y la violación de los derechos humanos.

Durante el año 1973, Uruguay fue sometido a una dictadura que marcó rotundamente la historia del país. El golpe militar liderado por el presidente de facto Juan María Bordaberry produjo numerosas detenciones, torturas y desapariciones forzadas. La dictadura duró hasta 1985, cuando finalmente se restauró la democracia en Uruguay.

De la misma manera, Argentina, como una suerte de correlato con el país vecino, a fines de 1960, se convierte en un país convulsionado por los enfrentamientos entre las guerrillas que trae aparejado el golpe cívico militar junto a la posterior dictadura.

En junio de 1970 asume como presidente de facto Roberto Levingston, en reemplazo de Juan Carlos Onganía (que había comenzado su régimen autoritario en 1966), quien no logra contener las protestas populares y los enfrentamientos entre las distintas agrupaciones políticas. La manifestación liderada por civiles, estudiantes, docentes y otros sectores populares en la provincia de Córdoba, que se conoce históricamente como el “Cordobazo”, desmantela este nuevo gobierno y en marzo de 1971 asume Alejandro Agustín Lanusse, encargado de defender una política conciliatoria a través del “Gran Acuerdo Nacional”:

Entre los sectores dominantes se acentuaron también las divisiones tras el impacto que significó la aparición pública de la organización guerrillera peronista Montoneros, con el secuestro y muerte del ex presidente general Pedro Eugenio Aramburu en junio de 1970, lo que condujo al reemplazo de Onganía por Levingston. Estos hechos sacudieron la estabilidad del bloque dominante creando una fuerte sensación de incertidumbre que llevó al nuevo presidente a revisar la orientación de la política económica y social, dándoseles mayor participación a los distintos sectores sociales, fundamentalmente a los del trabajo para intentar frenar con ello la posible radicalización (Gordillo, 2003: 357).

Durante 1972 se gesta un clima social y político complejo, en el cual los diferentes actores participan de una secuencia de actos violentos desencadenados por las organizaciones armadas, como Montoneros, que se mantuvo intransigente en su postura hasta fines de año: “(...) algunas de ellas porque desconocían la vía electoral de acceso

³ Mencionamos someramente el panorama de este país dado que uno de los compositores utilizados en tesis es uruguayo. Sin embargo, la tesis no aborda la realidad de creación únicamente en Uruguay, sino que se centra en la propuesta metodológica de una categoría y se aplica exclusivamente en un *corpus* de obras de compositores argentinos.

al poder y otras, como Montoneros, porque significaba una medida de refuerzo y de amenaza por si el gobierno no cumplía con sus promesas.” (Gordillo, 2003: 377).

En marzo de 1973 el triunfo de los candidatos de Perón, Héctor Cámpora y Vicente Solano Lima, trae aparejado algunas medidas sociales que se consideraron necesarias para cesar los conflictos. Sin embargo, la guerrilla y la crisis económica, además de la muerte de Perón en 1974, agravan la situación y esto da por finalizado el gobierno democrático con un nuevo golpe de Estado:

El golpe de Estado llegaría el 24 de marzo de 1976. Después de esa fecha nada sería como antes. Se abría así un período completamente nuevo y uno de los más nefastos de la historia argentina, en el cual la represión política y el terror casi demencial irían acompañados por una fuerte reorientación económica. Sus consecuencias multiformes se harían visibles en la década siguiente, tanto a nivel de la estructura social como en la conciencia política de los argentinos (Svampa, 2003: 432).

La dictadura militar que gobierna el país entre 1976 y 1983 es decisiva para la historia de Argentina porque cuenta en su haber con una lista de desaparecidos y exiliados, con la derrota del Ejército argentino en Malvinas, con la multiplicación de la deuda externa y con ella una gran crisis económica: “(...) se profundizó la desintegración social al imponer un verdadero régimen de terror que apelaba a la eliminación y desaparición sistemáticas de personas, y que tuvo las características de un verdadero genocidio” (Suriano, 2005: 14).

Este panorama, desde el punto de vista de la cultura, queda representado en aquellos artistas exiliados y que enuncian mediante expresiones artísticas y publicaciones su postura. María Elena Walsh se refiere a esta situación en un artículo publicado en el diario *Clarín* en el año 1979:

Hace tiempo que somos como niños y no podemos decir lo que pensamos o imaginamos. (...) El ubicuo y diligente censor transforma uno de los más lúcidos centros culturales del mundo en un Jardín-de-Infantes fabricante de embelecocos que sólo pueden abordar lo pueril, lo procaz, lo frívolo o lo histórico pasado por agua bendita. Ha convertido nuestro llamado ambiente cultural en un pestilente hervidero de sospechas, denuncias, intrigas, presunciones y anatemas (Walsh, 1979: 13).

El 10 de diciembre de 1983 se reinstaura la democracia con Raúl Alfonsín. Coincidente con una profusión de intereses por parte de los organismos de derechos humanos, el presidente intenta dialogar con las denuncias e inicia una primera investigación sobre los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura. Con el creciente poderío de los principales grupos financieros y un endeudamiento externo

mayor, Alfonsín cede finalmente ante la política liberal y la economía argentina prosigue con la crisis de los años anteriores. Con escaso apoyo político y social, la hiperinflación obliga a Raúl Alfonsín a renunciar antes de finalizar su mandato en 1989:

En este tiempo han surgido nuevas demandas en la sociedad y ellas tienen que ver con la búsqueda de igualdad social, con los deseos de seguridad, con la eliminación de la corrupción y con la calidad de las instituciones públicas, especialmente con aquellas que imparten justicia. En estos reclamos se hallan los difíciles, pero no imposibles avances de la democracia (Quiroga, 2005: 89).

La música culta y la búsqueda de la identidad latinoamericana no quedan ajenas a esta trama socio-político y cultural.

2.2. Construcción de identidades

La música es producto de su ambiente; es experiencia transformada en sonido (William Ortiz como se citó en Aharonián, 2012: 102).

La identidad según Stuart Hall (2003), es un concepto dinámico, en constante transformación y construcción, que emerge a través de la interacción entre el individuo y los contextos sociales en los que se desenvuelve. Esta interpretación permite postular la noción de la identidad como un proceso.

Para Hall, la identidad no es algo fijo sino un conjunto de elementos conformados por la herencia cultural, la experiencia personal y el contexto histórico. Por tanto, la identidad es un compendio de factores tales como la clase, el género, la edad, la etnia, la religión y las preferencias políticas. Estos factores se entrelazan para establecer una identidad múltiple; identidad que implica “adhesiones temporarias” que son construidas a través de las interpelaciones efectivas de discursos y prácticas:

(...) las identidades pueden funcionar como puntos de identificación y adhesión sólo debido a su capacidad de excluir, omitir, de dejar “afuera”, abyecto. Toda identidad tiene como “margen” un exceso, algo más. La unidad, la homogeneidad interna que el término identidad trata como fundacional, no es una forma natural sino construida de cierre, y toda identidad nombra como su otro necesario, aunque silenciado y tácito, aquello que le “falta” (Hall, 2003: 18-19).

Dadas estas premisas, suponemos que la identidad es una construcción dinámica y compleja que se conforma a partir de la interacción entre la cultura, el lenguaje y los discursos. Esta interacción se produce, asimismo, a través de la experiencia, la memoria

colectiva y las relaciones. De la misma manera, podemos asumir que no es estática, sino que cambia y evoluciona a lo largo del tiempo a medida que los sujetos se encuentran con nuevas experiencias, ideas y narrativas. Estas relaciones son inseparables de la historia, la memoria y el contexto socio-cultural en el que vivimos. Por esta razón, la identidad es un punto de encuentro entre el pasado, el presente y el futuro. Parafraseando a Hall, las identidades son maneras o modos de adherir temporariamente a las posiciones subjetivas y estas adhesiones, asimismo, devienen en prácticas discursivas. Es decir, son el resultado de una articulación o “encadenamiento” exitoso del sujeto en el flujo del discurso (Hall 2003: 20).

Por otra parte, las identidades funcionan como un lugar de encuentro esencialmente por su capacidad de excluir. Esto no pretende ser un concepto fijo, ni de un lugar determinado, sino que viene anexado a un sujeto en un espacio temporal y social; un sujeto que se construye a través de prácticas discursivas heterogéneas y que asume “representaciones” establecidas a través de una falta —o una división, como dice Hall— que se produce desde el lugar del otro, y, por lo tanto, “nunca puede ser adecuada —idéntica— a los procesos subjetivos investidos en ellas” (Hall, 2003: 21).

En síntesis, la identidad tomada como identificación no consiste en una construcción que únicamente acontece y permanece fija. En efecto, entendemos que este sujeto se manifiesta de diversas maneras en relación con la otredad y podemos observar cómo la identidad de este sujeto se transforma en torno a determinadas situaciones. Esta observación es evidente cuando se habla de las identidades actuales: identidades sujetas a constantes cambios que son afectadas por el modo de vida.

Desde este punto de vista, si postulamos la identidad como un proceso, como una construcción, podemos asumir que tiene al menos tres elementos importantes a tener en cuenta: es dinámica, es múltiple y necesita de la alteridad para crecer —supuesto que funciona también para la identidad colectiva—:

(...) más que hablar de identidad como algo acabado, deberíamos hablar de *identificación*, y concebirla como un proceso inacabado. La identidad se yergue, no tanto de una plenitud de identidad que ya está dentro de nosotros como individuos, sino de una *falta* de totalidad, la cual es “llenada” desde *fuera de nosotros*, por medio de las maneras en que imaginamos que somos vistos por *otros* (Hall, [1992] 2010: 376; énfasis en el original).

Pablo Vila (1996) plantea la noción de la narratividad como posible solución a la interacción entre música y construcción de identidad, noción que puede ser útil para

arrojar luz a este panorama. Esta postulaci3n te3rica se presenta como un modelo de construcci3n de identidad en el que el individuo se convierte en un indispensable. Es preciso observar que todo discurso contiene una narratividad, que, trasladada al 3mbito musical, es la organizaci3n expresiva de los significantes en el interior de una obra musical; es el funcionamiento del discurso musical desde la construcci3n de unidades expresivas. En s3ntesis, estas unidades expresivas —a las que entendemos como relato musical—, t3picas de un estilo o de un compositor particular, conforman una secuencia que narra una historia. Asimismo, la narratividad en la m3sica puede ser entendida como la “capacidad mediadora de relacionarnos con el mundo exterior, y a la vez, con el mundo interior de nuestras identidades” (Pelinski, 2000: 171).

Consideramos que esta construcci3n de determinados arquetipos art3sticos, en donde la b3squeda radica en una identidad colectiva que los abraza y los define, implica una reflexi3n de los aspectos intr3nsecos y extr3nsecos a la m3sica conjuntamente a las composiciones producidas en la 3poca. La identidad social, entonces, se comprender3 a trav3s de una narratividad, a trav3s de un relato. Para ello, es necesario conectar con el pasado y con el “otro”. Es decir, categor3as que definen el pasado y a la “otredad”, forman parte inseparable de las narrativas que utilizamos para crear una identidad. As3, entendemos a la narratividad como construcciones imaginarias que mantienen nuestra unidad personal en tanto sujetos m3ltiples y fragmentarios en un cuerpo. En este sentido, la m3sica ofrece elementos para interpretar el mundo; es una mediaci3n para el mundo interior y el mundo exterior del sujeto.

A la vez, Alejandro Grimson (2011) propone reflexionar sobre las nociones de cultura e identidad. Para ello, establece la noci3n de “configuraciones culturales” la que expresa como:

[...] un espacio en el cual hay tramas simb3licas compartidas, hay horizontes de posibilidad, hay historicidad. Se trata de una noci3n 3til contra la idea objetivista de que hay culturas esenciales, y contra el postulado posmoderno de que las culturas son fragmentos diversos que s3lo los investigadores ficcionalizan como totalidades. La noci3n de configuraci3n busca enfatizar tanto la heterogeneidad como el hecho de que 3sta se encuentra, en cada contexto, articulada de un modo espec3fico. (Grimson 2011: 28)

Estas, por tanto, no son est3ticas ni homog3neas, sino que se nutren de intercambios, tensiones y mezclas, producto de las interacciones entre diferentes grupos, identidades y pr3cticas culturales. Grimson destaca la importancia de entender la cultura como un espacio de encuentro y conflicto, donde se construyen y reconstruyen

significados, valores y representaciones en constante diálogo y negociación. Al referirse estrictamente a la cultura alude a “las prácticas, creencias y significados rutinarios y fuertemente sedimentados, mientras que lo identitario refiere a los sentimientos de pertenencia a un colectivo y a los agrupamientos fundados en intereses compartidos” (Grimson, 2011: 138).

Según el autor, aunque existen diversas categorías de identificación que están en oposición, todas ellas pertenecen a la misma estructura/trama. Sin embargo, vale la pena resaltar la importancia de no asociar cultura a identidad, dado que la cultura tiene su relación con determinadas maneras de percibir y significar, y la identidad se vincula directamente al sentido de pertenencia:

Si las configuraciones culturales tienen alguna relación (compleja, por cierto) con los *habitus*, las prácticas rutinarias, los modos de percepción y significación, y las identificaciones se vinculan a las definiciones de pertenencia, entre dos grupos cualesquiera no hay equivalencia necesaria entre sus diferencias culturales y las distancias que mutuamente perciben en términos de pertenencia (Grimson, 2011: 140).

Entonces, para Grimson es importante reparar en cómo los conflictos sociales y políticos se configuran dentro de un marco cultural específico; en donde las formas de poder o hegemonías están en constante riesgo de debilitarse debido a los desafíos y a los cambios, y en donde se definen los términos de estas disputas. Mientras tanto, las personas inmersas en múltiples contextos culturales, adoptan posturas frente a estos “poderes disímiles y cambiantes” (Grimson, 2011:194), recreando sus propios sistemas de comunicación y símbolos, los cuales reflejan y concretan acciones humanas situadas en contextos particulares.

Ahora bien, ¿qué sucede en el campo del pensamiento latinoamericano? Si reflexionamos en este punto sobre la identidad en Latinoamérica observamos que la búsqueda por definirla, sobre todo en el círculo de la música culta latinoamericana, fue una constante preocupación por parte de los compositores latinoamericanos de varios períodos históricos. Esta inquietud ha sido una de las formas en la que se ha manifestado el arte como un fenómeno que colabora con la construcción de identidad y por ello, este problema supone un hilo conductor entre el pensamiento filosófico y el arte latinoamericano.

Para Hugo Biagini y Arturo Roig la definición del ser latinoamericano es uno de los grandes problemas: “uno de los grandes tópicos en el cual se bifurcan la tradición

filosófica occidental y el rumbo que ha ido adoptando el pensamiento latinoamericano gira en torno al concepto de identidad” (Biagini, 2008: 283).

Sin embargo, precisamente la definición de identidad en el campo de la cultura latinoamericana manifiesta dificultades en su enunciación debido a la diversidad de perspectivas:

En América Latina existen múltiples interpretaciones divergentes sobre la identidad cultural de la región y de cada uno de los países. Las principales son la hispanista, la indianista, la de la identidad mestiza y la de la modernidad latinoamericana. Casi todas ellas suponen que hay sólo una identidad y que ésta se ha realizado históricamente. Esta diversidad parece expresar la heterogeneidad cultural de nuestra región y el hecho de que su identidad cultural se halla en proceso de formación. (Vergara, 2008: 287)

Jorge Vergara postula la noción de identidad cultural a la cual:

(...) debe entenderse no como una sustancia o una esencia, sino como un proceso de diferenciación de carácter intersubjetivo, nunca finalizado, siempre cambiante, mediado interactiva y comunicativamente, que permite el autorreconocimiento y la autonomía. Pero, el cual, también, está en la base de conflictos y formas de dominación entre Estados, naciones y grupos sociales, así como también, en otros casos, es un principio de resistencia frente a dicha dominación. Se construye desde la tradición (o mejor dicho desde sus interpretaciones) y, con frecuencia, en una relación crítica con ella. Las identidades culturales no se refieren únicamente al pasado, sino también al presente y al futuro, a lo que se quiere llegar a ser (Vergara et. al, 2010: 62).

Por otro lado, cuando propone una crítica a las tesis sobre la identidad latinoamericana, en principio parte por mencionar que algunas tienden a homogeneizarla, ignorando la existencia de múltiples culturas con identidades propias. En concordancia con este supuesto, Aharonián realiza varios aportes sobre su pensamiento en torno a la cultura, posicionándose en la época de la colonia como punto de partida para argumentar que en Latinoamérica se adoptan los modelos culturales impuestos, reconociendo únicamente *La* cultura europea u otros “apéndices” de ella, como la cultura norteamericana. Desde este punto de vista, la crítica que realiza el autor es que esta representaría la única y como consecuencia: “la cultura de otro pueblo es no-cultura, o cultura inferior, o cultura más pobre” (Aharonián, 2012: 76). Vale la pena aclarar que, cuando se refiere a este paradigma de cultura heredada, coloca a la música como un “arma” que pueden utilizar los principales centros de poder para impedir la independencia y la construcción de una identidad cultural propia. Más adelante, en los rasgos que configuran la categoría en estudio, veremos cómo el autor analiza el uso de elementos

provenientes de otras configuraciones culturales, para enmarcarlas en un quehacer más bien latinoamericano.

Aunque la postura de Aharonián proviene de una militancia porque asume un compromiso político y un rol activo desde este posicionamiento, estas propuestas de identidad cultural se relacionan con lo que plantean Grimson y Hall. La negación de la diversidad de construcciones teóricas sobre la identidad cultural refleja la complejidad del objeto de estudio y la diversidad de experiencias y aspiraciones en los distintos países. A partir de estas premisas, se señala la necesidad de considerar diferentes capas o aristas en la definición identitaria y evitar interpretaciones esencialistas que observen a las identidades como entidades fijas, permanentes y totales. En lugar de ello, se propone pensar a la identidad como un proceso abierto y dinámico, históricamente situado y en constante transformación.

Por tales motivos, podemos vincular estas tesis respecto de lo que sucede en la particular búsqueda de identidad latinoamericana en algunos compositores de la década de 1970. Estos, inmersos en un determinado contexto socio-cultural, plantean la necesidad de aglutinarse, de sentar las bases de una identidad colectiva. Advertimos que la identidad latinoamericana para una generación de compositores marcados por un contexto socio-cultural parece surgir como consecuencia de una concientización acerca del panorama político y social.

Etkin, quien manifiesta su constante preocupación por la noción de una identidad en sus escritos, propone que esta ausencia de una identidad propia en la música latinoamericana se debe principalmente a la falta de comunicación con determinados receptores “potenciales”. Etkin explica que la principal causa de esta ausencia es la “reproducción en un país subdesarrollado de las corrientes estéticas de países desarrollados” (Etkin como se citó en Paraskevaïdis, 2013: 69). Por estos motivos, resulta esencial revisar el rol que asumen los discursos musicales en los procesos de construcción de identidades. Partimos de la premisa de que el aspecto socioeconómico ejerce en este sentido, un condicionante sobre la cultura.

Etkin argumenta en sus escritos de 1980, que componer en Latinoamérica es una actividad de resistencia cultural y de construcción de una identidad. Explica que esta resistencia requiere contramodelos de producción artística, siempre y cuando se opte por transformar la dirección de los procesos de mimesis característicos en la cultura musical heredada. La música culta en Latinoamérica debe, “como una representación sonora de la diversidad de las culturas musicales, sonar diferentemente que en Europa —ella debe

ser mestiza” (Mello, 2014: 84). Este precepto, en cierto modo, establece una expectativa sobre lo que debe ser e hipotetiza la producción de músicas que logren separarse del modelo europeo y deban, casi como una obligación ética, generar una música de “contra modelos” producida en el ámbito de la música culta.

Mello, quien analiza la música de Aharonián, ofrece un debate sobre los aspectos miméticos en las músicas cultas que es necesario destacar. Para el autor, el hecho de que la música de los compositores latinoamericanos pueda separarse de la utopía mimética plantea ciertas dificultades. Por un lado, son compositores que han sido formados en las técnicas europeas y esto no les permitiría poseer una distancia necesaria para separarse de las músicas hegemónicas. Por otro lado, la música puede interpretarse en Latinoamérica y en Europa. Por estos motivos, el autor destaca cómo las músicas del nacionalismo latinoamericano de principios del siglo XX eran recibidas en algunos espacios como músicas exóticas. Sin embargo, el experimentalismo efervescente de la segunda mitad del siglo XX permitió que estas prácticas se adecuen a espacios menos legitimados y esto disminuyó el peligro de caer en el lugar común del exotismo. Asimismo, estudia la música de Aharonián y establece que el compositor logra resolver estos conflictos a través de una postura mimética que genera contra modelos:

Se podría decir que este pregnante contra-modelo estético de Aharonián opone resistencia a la medida en que sus elementos son pasibles de ser reconocidos como símbolos (emblemas) de las culturas oprimidas. En vez de apropiarse de estos elementos, como alguien de afuera, para crear una música exótica, las características esenciales de estas culturas musicales son filtradas, procesadas, comprimidas, reducidas por alguien de dentro de la cultura, por lo que se convierten en símbolos indiciales (emblemas) de estas culturas. En el contexto de la música contemporánea de tradición europea, estos índices sirven a la defensa del patrimonio y [sic] identidad [sic] culturales (Mello, 2014: 90).

La música contemporánea puede ser entonces la posible solución para generar contra modelos desde una noción de identidad y desde la adopción de una ideología de izquierda. Consecuentemente, el rescate y la observación del contexto, y el entorno serán rasgos adecuados para confirmar ciertas estéticas. Del mismo modo, citando a Aharonián: “existe una imperiosa necesidad de una actitud crítica permanente como única metodología válida. Y entonces, quizás, la responsabilidad histórica pueda ser gradual y naturalmente asumida” (2012: 59).

2.3. Búsqueda de identidades en la música culta

Los movimientos independentistas en Latinoamérica y la formulación de la idea de nación contribuyen a establecer una noción de identidad nacional. Esto, en el siglo XX, se evidencia a través de una serie de factores que se visibilizan en las propuestas de las músicas cultas. Independientemente del debate sobre identidad nacional durante el siglo XIX, nos detendremos en las conceptualizaciones que realiza el historiador José Carlos Chiaramonte (1997) en torno a este hecho.

Según Chiaramonte, la identidad no es algo dado, sino que se va conformando a lo largo del tiempo y en contextos específicos. En este sentido, la identidad puede ser comprendida como un proceso de construcción y reconstrucción continuo, que se ve afectado por determinados factores históricos, sociales y culturales. Para el autor, la identidad no sólo se refiere a las características personales de un individuo, sino también a aspectos más amplios de la experiencia colectiva, tales como la pertenencia a un grupo social, la participación en movimientos políticos y culturales, y la relación con el pasado y la historia. Si nos detenemos en la idea de pertenencia a un grupo social, Chiaramonte también define la *identidad política* como aquella en donde existe un sentido de pertenencia a una “comunidad sociopolítica” que se establece como la reguladora de las decisiones de sus miembros. Esta identidad cobra lugar en nociones como patria, país y nación.

En concordancia con esto, y desde el punto de vista estrictamente musical, consideramos necesario introducir el aparato teórico que plantea la noción del “intelectual comprometido”, ya que, en tanto miembros de una cultura y agentes de esta, son partícipes de una configuración de ideas políticas atravesados por el contexto en el que están inmersos:

En este contexto, jugó un rol central la renovación de los debates sobre la relación entre arte y política, encauzados a través de la figura del *intelectual comprometido o revolucionario*. La importancia de definiciones ideológicas y políticas por parte de los artistas de la época se deriva del rol legitimador que estas alcanzaron en la apreciación de las prácticas intelectuales en general. La posibilidad de aunar la lógica de las vanguardias artísticas y la de las vanguardias políticas resuena en los debates del campo intelectual argentino de la década del sesenta. (Longoni y Mestman, 2008: 31).

Aunque esta investigación no aborde el período histórico en el que se evidencian estas suposiciones, damos cuenta que el “Nacionalismo” inherente al siglo XX fue consecuencia de un panorama socio-político. Sin embargo, la noción es escurridiza al

momento de conceptualizarla. Por ello, como venimos advirtiendo, entendemos que este movimiento se debe principalmente a una ideología de base; responde a una doctrina o teoría política como así también a una necesidad. En la música puede recurrir para sus fines ideológicos a diversas estéticas y técnicas, dando como resultado un discurso propio de identificación.

En otro orden, indistintamente del concepto de “Nacionalismo” que atraviesa la creación musical culta de argentina en los siglos XIX y XX, destacamos sin embargo, que para un grupo de compositores en el siglo XIX, la adopción de determinados valores sostuvo el supuesto de identidad nacional: “dentro de esos valores, ocioso es decirlo, se cuenta la música, cuya entramada relación con la identidad la convierte en una herramienta especialmente apta para la construcción de la imagen de una nación (Plesch, 1996: 58).

Por estos criterios precisamos que algunos compositores latinoamericanos sometieron a constantes reflexiones a la música latinoamericana y, a partir de 1970, reaparece esta búsqueda de una identidad colectiva; búsqueda que se traduce en preocupación por oponerse a los modos de producción hegemónicos. La música como agente cultural, asume un papel fundamental en la creación de la identidad colectiva de este grupo. Recordemos que “la identidad social se basa en una continua lucha discursiva acerca del sentido que define a las relaciones sociales y posiciones en una sociedad y tiempo determinados” (Vila, 1996).

A partir de la creación de una identidad nacional, una identidad construida en torno a la interacción con la sociedad, podemos advertir una correlación entre las posturas ideológicas y los procedimientos compositivos: “Esto implicó que una gran variedad de poéticas compositivas de la música argentina reciente se idearan a partir de una dialéctica de apropiación y diferenciación respecto de aquellas desarrolladas en Europa y América” (Fessel 2008: 33).

Dado que nos concentraremos en la denominada música contemporánea latinoamericana, es ineludible detenernos en las presunciones emitidas en torno al imaginario de identidad latinoamericana y a la observación de determinados dispositivos utilizados en generaciones anteriores. Etkin, por ejemplo, explica que, a partir de 1970, crece el *corpus* de obras con rasgos latinoamericanos en el campo de la música contemporánea. Estas piezas visibilizan elementos del campo del folklore de cada país sin considerar las herramientas o procedimientos de sus colegas nacionalistas decimonónicos:

(...) Es —a partir de un deliberado y, a este efecto, inevitable mirar hacia adentro— el reconocimiento de un espacio, de un paisaje, del país integral de cada uno, sin tomar necesariamente a las músicas indígenas o negras como material reconocible a la manera de nacionalismo realista, sino obviándolas, ir a la materia y a las formas, a los sitios y a los silencios que provocaron y provocan esas músicas (Etkin, 1989: 52).

Se propone diferenciarse de compositores y obras anteriores estableciendo una idea o noción de identidad nacional mediante mecanismos y construcciones simbólicas que la representen con métodos extraídos de músicas de vanguardia. Así, durante este proceso de transformación, parafraseando a Corrado (2014), la música culta contemporánea contribuye a la elaboración de discursos y narrativas propios de una tradición identitaria en América Latina.

Agregando a lo anterior, para Aharonián la identidad tiene que ver con una postura antiimperialista, anticolonialista. Esta identidad se relaciona con el rescate de elementos culturales autóctonos de “tradición folclórica” y de “supervivencias culturales”. Estas, asimismo, se constituyen como “identitarias” en la medida que se concientizan como modos de “afirmación” respecto de centros culturales hegemónicos (Aharonián, 2000: 64). La conformación de una identidad latinoamericana acontece como una forma de resguardo en un continente sometido. En palabras del compositor:

(...) ¿Qué identidad?, ¿Cuál identidad? La argentina, la brasileña, la cubana, la mexicana dirán los más. La Latinoamericana, diremos los menos, los que creemos estar en una posición menos corta de vista, menos aceptadora de la balcanización inventada por el imperialismo para dividirnos y reinar por los siglos de los siglos. Unos y otros estaremos dando por sentado que lo chileno o lo latinoamericano es y está. ¿Será así? (Aharonián, 2000: 79).

Mientras que el interés en determinar un rasgo latinoamericano en las producciones musicales de la época promueve la idea de vanguardia, el panorama político implica una construcción de identidad. Es decir, “el programa político se encuentra atravesado por la búsqueda latinoamericanista de una ‘identidad’ propia” (Juárez, 2012: 162). A raíz de ello, comprendemos cómo determinados hechos socio-históricos y culturales repercuten en la afirmación de la identidad latinoamericana.

Con relación a la ideología caracterizada por un énfasis puesto en la revolución cubana, en una ocasión, Prudencio se refiere a los CLAMC explicando que estos representan “uno de los primeros espacios de descolonización que se abre en el continente de forma lúcidamente consciente, efectiva, en el marco de una austeridad acorde con la

realidad, y en la perspectiva de un beneficio colectivo, ampliado, integral (Prudencio, como se citó en Paraskevaídis 2013: 20).

Este posicionamiento subraya la implicancia de la política de la época y el lugar que asumen estos compositores en la cultura y en la construcción de identidad:

El hecho no es casual, pues las consignas tenían la capacidad de articular en unas pocas ideas-fuerza las ofertas ideológicas del período, al tiempo que podían expresarlas en la forma de oposiciones irreductibles o de enunciados dicotómicos. De esta manera, cuestiones referidas a la “liberación nacional”, la “revolución”, el “socialismo”, la “dependencia”, la construcción del “hombre nuevo”, fueron nutriendo los ejes de cualquier discusión ideológica, facilitando el rápido desliz hacia una lógica lineal y el reduccionismo político (Svampa, 2003: 434).

De alguna manera, lo heredado de la música culta europea se ha transformado en una búsqueda de identidad inscripta en el proyecto político de la izquierda latinoamericanista y “el concepto de nacionalismo musical ha mutado al de americanismo musical” (González, 2005: 194). Este proyecto, asimismo, posibilita la experimentación con determinados recursos compositivos de la época; período en donde se inauguran determinadas composiciones americanistas o latinoamericanistas apoyadas en la coyuntura socio-política de la época y en la toma de conciencia sobre este “otro” que los construye.

Para Joaquín Orellana, compositor guatemalteco becario del CLAEM, es necesario que el creador se encuentre inmerso en la vida social y cultural de su entorno para poder crear música con un carácter auténticamente latinoamericano. Orellana explica que el contenido latinoamericano en la música sólo puede estar presente en las condiciones que rodean al sonido. En la situación social en la que se produce, en el ambiente sonoro, en el estado psicológico del compositor y en los timbres característicos de cada región. La música debe estar en consonancia con su entorno y de esa manera es auténticamente latinoamericana: “(...) el contenido latinoamericano en los sonidos, como en cualquier otro ambiente, sólo puede estar en las condiciones sonido-situación social, sonido ambiental propio, sonido estado psicológico y timbres característicos” (Orellana, 1975: 65). Asimismo, explica que, si el compositor se sumerge en la vida de las personas que lo rodean y en su propia cultura latinoamericana, la música resultante será auténtica. Por tanto, la autenticidad de la música latinoamericana depende de la conexión del compositor con su entorno y su cultura, lo que influirá en la creación de una música propia y genuina: “Si el compositor se sumerge en la vida de quienes los rodean, si siendo

latinoamericano se sumerge en sí mismo, la resultante sonora será propia, será auténtica tarde o temprano” (Orellana, 1975: 66).

En suma, sostiene que la autenticidad de la música latinoamericana depende de la conexión del compositor con su entorno social y cultural, y que el contenido latinoamericano sólo puede manifestarse a través de las condiciones sonoras que lo rodean. Estos supuestos son precisamente los que surgirán en los compositores de la época para crear relatos musicales que aborden la problemática de la identidad latinoamericana y su posterior definición a través del acto compositivo.

De modo similar, Aharonián advierte que las nuevas generaciones de compositores despertaron el interés por actualizar la música en relación con la metrópoli, pero también delimitaron factores de identidad cultural. Estos compositores, tuvieron la necesidad de incorporar elementos propios de su cultura y de su identidad de una manera consciente y reflexiva. A raíz de ello, actualizaron sus producciones e incorporaron elementos propios de su cultura y de su identidad: “La generación joven de los setenta agrega a la puesta al día respecto a la metrópoli (y esto se relaciona con el punto *g* de esta tentativa de enumeración de tendencias) el interés por marcar de un modo inteligente factores de identidad cultural” (Aharonián, 2012: 102). Prevalece, en estas afirmaciones, la importancia de la generación de compositores de los setenta quienes en su apariencia incorporarían, no solamente en la música, una noción de identidad propia a la época.

Intentando teorizar la definición del compositor latinoamericano y sobre la identidad en el sentido de pertenencia a ese grupo, Etkin postula que “la identidad también se inventa, a partir de un deseo de pertenencia y de una consecuente elección de determinados atributos —supuestos o evidentes— convertidos en valores” (2014: 195). Es decir, que determinadas constantes que son tomadas por investigadores como rasgos de identidad latinoamericana, para Etkin se manifiestan musicalmente “en un predominio de lo sensorial sobre la abstracción y la especulación” como así también “(...) en una complejidad que no deriva de la elaboración de los procedimientos sino de la riqueza y ambigüedad de los materiales” (Etkin, 2014: 196).

Para finalizar, así como lo establece, se comprende que el panorama de la música contemporánea de 1970 se planteó como el momento en el que podían definirse categorías de identidad, como así también músicas que implicaran una pertenencia a través de procedimientos y técnicas que, en la teoría ofrecían una resistencia al modelo europeo. Hemos de reparar aquí que lo expuesto no debe confundirse por ello con el Nacionalismo estudiado en otras épocas. Como explica Etkin, la creación musical de Latinoamérica

tiene que ver con un auto-reconocimiento del individuo en una cultura, en donde no es necesario evidenciar de manera textual los rasgos culturales, sino más bien obviarlos.

CAPÍTULO 3. *MINIMISMO* MUSICAL

3.1. El *minimismo* como parte de la construcción de la identidad latinoamericana

Enmarcada en las búsquedas del proyecto de identidad latinoamericana, la postulación de una categoría como el *minimismo* latinoamericano merece especial atención. En este recorrido precisamos reflexionar sobre esta categoría de manera de proponer una estrategia de análisis para futuros abordajes. Para ello, hemos de revisar procedimientos enunciados por Aharonián y Paraskevaídis para distinguir aspectos fundamentales en determinadas producciones musicales latinoamericanas. Producciones que, asimismo, permiten evidenciar rasgos musicales del *minimismo* —presentada en esta tesis como una categoría que expresa una problemática de identidad—. Estas hipótesis formuladas por estos compositores serán enriquecidas mediante ejemplos de otros autores que hayan abordado obras con similares características.

Actualmente no existe una definición concreta sobre la categoría propuesta sino más bien acercamientos que dan cuenta de determinados posicionamientos ideológicos. Esta postura, entendemos, se materializa en un fin estético al que consideramos la punta para descubrir la identidad latinoamericana en músicas que propongan similares estrategias compositivas. En este sentido, la enunciación de los conceptos en torno al *minimismo* contribuyen a la creación de una metodología en donde la palabra identidad se pone de manifiesto (cfr. Orellana Lanús, 2020).

Por ello, partimos de los supuestos expresados por estos compositores en torno a las músicas cultas latinoamericanas desde la década de 1970. En particular, y para poder deducir ciertos aspectos que serán revisados críticamente sobre este *minimismo*, nos detendremos sobre las presunciones que se expresan refiriéndose a un *corpus* de obras de compositores latinoamericanos.

En esta tesis abarcaremos un recorte de piezas creadas desde 1970 hasta 1989 únicamente por compositores argentinos, de manera de poder determinar si la postulación del *minimismo* latinoamericano es factible de ser comprobada. De este modo, retomamos la idea de que la manera en cómo el contexto socio histórico, conjugado a la creación de diferentes instituciones referentes, fue necesaria para demostrar un modo de producción y de pensamiento; un modo de conferir identidad a las prácticas musicales.

Para Aharonián, las técnicas adquiridas en el CLAEM fueron decisivas para su formación musical como, así también, determinantes para relacionarse con los

compositores de su generación. Este grupo de compositores becarios, no solamente coincidían en ciertos fines estéticos sino también en el proyecto ideológico: “Ahí había estado estableciendo vínculos diversos, y en varios de esos vínculos aparecía la sombra del CLAEM. De una manera u otra iba apareciendo, e iba pesando poco a poco” (Aharonián como se citó en Vázquez, 2015: 34).

De la misma manera, Paraskevaídis manifiesta su paso por el Centro como una etapa determinante para la configuración de su estética y de los procedimientos compositivos adquiridos: “(...) debo decir [enfática] efectivamente mi pasaje por el CLAEM fue determinante para la creación musical que luego intenté desarrollar o llevar adelante” (Paraskevaídis como se citó en Vázquez, 2015: 212). Remarcamos la importancia de la participación y formación en el Instituto di Tella, así como la convergencia con otros compositores de Latinoamérica, lo que pareciera ser un punto de encuentro con técnicas y pensamientos estéticos que propondrían un supuesto común de identidad musical latinoamericana.

Por otro lado, es preciso mencionar la formación musical de Aharonián y Paraskevaídis con referentes de la música contemporánea tales como Lauro Ayestarán, Roberto García Morillo, Héctor Tosar, Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl y Luigi Nono. Ambos compositores dejan un *corpus* de literatura sobre música latinoamericana y en particular sobre música culta contemporánea. Respecto de esto último, hemos de subrayar uno de los tantos aportes en el campo de la música contemporánea. Esta asociación presupone una necesidad histórica, una necesidad estética y una postura política. Nos referimos aquí a la conformación del Núcleo Música Nueva:

En esa época escribí mis primeros textos analizando el fenómeno de los Beatles, a fines de 1966. Ese año dimos comienzo a las actividades del Núcleo Música Nueva, con Ariel, con Conrado y con Daniel, con la colaboración de Mariano Etkin, Oscar Bazán, Luis Arias y Rafael Aponte-Ledée, venidos de Buenos Aires, y con el apoyo tácito, desde allá, de Gerardo Gandini (Aharonián como se citó en Corrado, 2014: 131).

(...) el Núcleo Música Nueva lleva 48 años de vida, también ininterrumpidos, difundiendo la música culta de vanguardia de todo el mundo, y especialmente la de América Latina y, por supuesto, la del Uruguay. Y se ha renovado generacionalmente varias veces, siempre basado en la labor militante. ¿Cuántas instituciones similares han sobrevivido medio siglo, y sin dinero? (Aharonián como se citó en Corrado, 2014: 142).

De igual modo, se puede presumir la ideología de la que toma partido Aharonián de acuerdo con su incuestionable ética compositiva. Parafraseando a Corrado, en sus obras y en sus escritos, se ve presente una preocupación radical y crítica hacia los modelos

hegemónicos. Sumido en estas preocupaciones, Aharonián propone una contraofensiva a través del desarrollo de ciertos “contramodelos” (Corrado, 2014: 130-140). Este programa de acción propositivo informa sobre la concepción de su música, en tanto cristaliza una actitud anticolonialista, anti europeizante que consideramos necesaria para conceptualizar la categoría que nos ocupa. Como hemos advertido con anterioridad, la producción de contra modelos en la época como una noción de mimesis de la música Latinoamericana quedan consignadas de esta manera:

Aharonián es un compositor con formación europea que se acerca miméticamente tanto de la música de la nativa población hace mucho tiempo diezmada como de la música popular uruguaya, la cual el conoce bien, a través de su contacto con músicos como arreglista. Su referencia a estas culturas musicales es ética: a través de su música él deja “hablar” otras voces culturales. Él conoce bien esas voces y las escucha en parte en sí mismo y en su entorno inmediato. Ellas son elaboradas en su práctica compositiva de manera que algunas de sus características sirven de base para sus ideas estructurales (Mello, 2014: 87).

En particular, enfocándonos en la creación musical culta y latinoamericana de esta época, sumado a un determinado proyecto político, al contexto y a la adopción de una ideología de base, creemos que este panorama decanta en la postulación del *minimismo*.

Comenzaremos señalando que la definición terminológica que nos ocupa se relaciona con la oposición entre determinadas obras latinoamericanas y las obras minimalistas norteamericanas. Sin embargo, varias de las afirmaciones tomadas en este trabajo, se corresponden, asimismo, con la constante preocupación por adherir o no a las técnicas de desarrollo heredadas de Europa. Esta situación se evidencia a través de procedimientos que iremos mencionando en la medida que la comparación sea pertinente. Por tales motivos, la búsqueda de la identidad latinoamericana, en particular en determinados compositores, no queda ajena a esta trama de oposición entre la creación de europeos/norteamericanos versus la creación latinoamericana.

En principio, el término *minimismo*⁴, acuñado por Paraskevaídis y Aharonián, es rastreado en la presentación de una de las piezas del compositor argentino Oscar Bazán.

⁴ De acuerdo con nuestras investigaciones, el término *minimismo* se enuncia por primera vez en publicaciones de Aharonián y Paraskevaídis. En el primer caso, en el libro de Coriún Aharonián *Introducción a la música* pág. 120 ([1981] 2002). En el segundo, en el artículo “El minimismo latinoamericano a través de la obra *Piano piano* del compositor uruguayo Carlos da Silveira” ([1986] 1989) de Graciela Paraskevaídis. En un orden cronológico de la postulación del *minimismo* en publicaciones, en

Sin embargo, la propuesta de Bazán, aunque relacionada intrínsecamente con los procedimientos musicales que se revisarán más adelante, cobra forma en la enunciación de una estética que se define como austera o pobre:

La reducción de los materiales y de los medios de estructuración se constituye en un programa a la vez estético y político: se refiere a una “música pobre”, definida así por el compositor argentino Oscar Bazán en los años 70 como una música en la que la discrepancia entre el desarrollo tecnológico y la creciente pobreza en América Latina debería estar miméticamente representada (Mello, 2014: 90).

Para continuar, realizaremos una breve referencia acerca del origen del término. Históricamente es el compositor inglés Michael Nyman (1944) quien denomina *minimal music* a un tipo de música basada en la repetición de un patrón rítmico melódico, generalmente diatónico. Para Paraskevaídis, la traducción del término no sería música minimalista sino mínima. La compositora explica que el término minimalista solo define un procedimiento y no un tipo de música. Para la autora, minimalismo significa un “anglicismo del adjetivo mal empleado” (Paraskevaídis, 1989: 75). Paraskevaídis describe, con una postura ciertamente radical, a la música minimalista anglosajona con estas palabras:

(...) una música que utiliza pocos —mínimos— elementos apoyándose en la repetición automática (al menos en su intencionalidad) de células y secuencias, frecuentemente con polaridad tonal, bajo la influencia —occidentalmente (mal) entendida—, y la libre aplicación de algunos conceptos filosóficos del Lejano Oriente. (*Ibídem*).

Sin embargo, cuando Paraskevaídis utiliza el término *minimismo* no lo hace solamente en torno a las obras latinoamericanas. Precisamente, cuando explica su actitud frente a esta situación —de oposición con las producciones anglosajonas minimalistas— se presenta desde la traducción que considera más correcta. Al utilizar este término, consideramos pertinente la aclaración, dado que en este trabajo la palabra “minimista” se enuncia también, como una solución a la comparación que se establece entre los

la revista *Punto de vista* N° 60 (1998), Omar Corrado en el artículo “Apuntes sobre música contemporánea” hace referencia al término refiriéndose a las obras de Oscar Bazán como “músicas mínimas”. Por último, dos tesis doctorales presentan explicaciones generales y lo exponen. La primera de Camila Juárez (2012) en donde también en ocasiones recurre a la expresión de “proyecto minimista” ya que su investigación tiene como objeto el campo de la música popular. La segunda, la tesis doctoral de Violeta Nigro Giunta (2022) en donde se analizan las producciones contemporáneas argentinas en el recorte 1984-2001. Estas últimas toman como referencia las entrevistas y las mismas publicaciones de las que damos cuenta al comienzo de esta nota.

procedimientos de compositores minimalistas y los compositores minimistas latinoamericanos.

De todas maneras, antes de someter esta postulación a una lectura crítica, como así también a un posible correlato entre ellos, intentaremos definir de qué manera Aharonián y Paraskevaídis especulan con el término para diferenciarlo de otras músicas producidas en la época.

Cuando Aharonián se refiere a los compositores como Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass —compositores referentes del llamado Minimalismo americano—, lo hace con relación a cuestiones estéticas. Para el autor, las obras de tales referentes reproducen “fallas” estructurales “(...) se entusiasman con las posibilidades de la repetición, pero la entienden de otro modo y se instalan, de distinta manera, en una estilística adormecedora para el público y de mecanización maquinal para los intérpretes” (Aharonián, 2002: 120). Aquí, se visibiliza una inquietud por recrear una lógica propia respecto de músicas creadas por compositores latinoamericanos. Damos cuenta de la necesidad de Aharonián de diferenciar aspectos constitutivos de un lenguaje en otro:

Por ejemplo, el minimismo (*minimalism*) es en el Norte preponderantemente un movimiento repetitivo-mecánico, regresivo, neo reaccionario e, incluso, a menudo fascistoide, mientras que, en el sur, las obras que pueden ser clasificadas como minimistas presentan un perfil que combate la pasividad del escucha a través de una economía de medios que multiplica el potencial expresivo de los recursos sonoros, de una estructuración de tipo reiterativo (no mecánico), de una inquietud por lo tímbrico y lo textural. Inquietante en vez de adormecedora (Aharonián, 2012: 101- 102).

Advertimos, a partir de esta expresión, que la terminología empleada imparte un pensamiento en el que se manifiesta la necesidad de tomar distancia de prácticas incluidas en los territorios del “norte”; expresión irónica que acuñan tanto Paraskevaídis como Aharonián: “El norte hegemónico nunca tuvo interés en abandonar su centro: mira, estudia, explica, juzga y domina el mundo desde allí. Nos explica cómo somos y nos indica qué y cómo hacer” (Paraskevaídis, 2014: 2). Si bien se pone de manifiesto ciertas filiaciones políticas podemos reafirmar que estas conjeturas son en efecto, esclarecedoras.

Es por estos motivos que nos detendremos sobre una de las hipótesis que Aharonián expresa refiriéndose a la falencia metodológica en la década de 1970 con relación a determinadas obras de compositores latinoamericanos:

Cualquier intento de teorizar sobre la composición latinoamericana necesariamente involucrará un juicio previo sobre qué compositores considerar. Además, el contexto de un sistema colonial de transmisión cultural no se debe ignorar. Este contexto hace que

sea importante evaluar la importancia de un compositor en términos de su carácter distintivo a la luz del compositor y de las composiciones metropolitanas. El número de tendencias características se puede observar en las obras de compositores que cumplen con estos criterios, incluido un sentido distintivo del tiempo; el uso de lo no discursivo, los procesos reiterativos; la austeridad; la violencia; la ruptura de las fronteras tecnológicas y culturales; y un interés en la identidad cultural (Aharonián, 2000: 1 tr. propia).

Siguiendo con esta postura, en particular con relación al análisis que presenta Natalia Solomonoff en torno a cuatro obras con presencia de la voz de Paraskevaídis, se advierte que existen rasgos de la música que están vinculados a los proyectos políticos y culturales de la época, y que reflejan las relaciones entre individuo y sociedad:

En la música de Graciela Paraskevaídis, los materiales sonoros pulsionan y moldean la temporalidad, el transcurrir de la música con una lógica propia, no previsible, no discursiva, no especulativa, que nos concentra en lo primigenio, en el sonido mismo; en su expresividad, en su riqueza simbólica (...) Poética que implícitamente devela algo acerca de la relación entre individuo y sociedad, pero también sobre la condición humana. Que se opone a la pomposidad, a la banalidad, sugiriendo, creando pluralidad de sentidos con una dramaturgia que se vale de elementos mínimos y potentes. (Solomonoff, 2014: 102).

Estos rasgos propios del lenguaje personal de la compositora, que luego iremos detallando en la medida que sea necesario, emergen como formas de entendimiento y conceptualizaciones estéticas para reconstruir la categoría *minimismo*. En su apariencia, estos materiales se diferencian de otros, dado que los mismos son creados por centros hegemónicos. Este pronunciamiento valida la propuesta de una producción musical con una postulación sobre identidad, como así también la creación de un estilo propio y distintivo:

Sin nunca ser programática, la creación de esta compositora está en general estimulada por su percepción de la realidad social, política e histórica circundante. Es música que nace de su sensibilidad hacia los hechos, hacia los hombres y sus circunstancias, hacia la vida. Y si la memoria colectiva de este tiempo de horror algún día se perdiera, como parece que estuviera sucediendo, la música de Graciela Paraskevaídis será por siempre testimonio de lo que estos seres contemporáneos de este lado del mundo sintieron ante la injusticia y la barbarie (Prudencio como se citó en Solomonoff, 2014: 85).

3.2. Postulados en torno al *minimismo*

A partir de las consideraciones expuestas, el propósito subyacente de esta investigación consiste en verificar los procesos que contribuyeron a la formulación teórica del *minimismo*; postulación arraigada primordialmente en una postura ideológica

discernible con respecto a una necesidad histórica. El enfoque de indagación se centrará en el *minimismo* en calidad de categoría conceptual. También como propuesta metodológica que incluya una sistematización de determinados rasgos y que sea destinada a las manifestaciones originales creadas en el campo de la música culta contemporánea y latinoamericana. En este sentido, se trata de una categoría que orienta su enfoque hacia la producción artística latinoamericana, prescindiendo de las comparativas con las producciones provenientes de contextos europeos o anglosajones.

3.2.1. *No-discursividad*

Reparemos, en primer lugar, en el concepto de no discursividad. Para ambos autores, la no discursividad está relacionada intrínsecamente con el principio de la repetición. Esta repetición no se encuentra ligada a la reiteración inmediata de estructuras aditivas típicas de los “patrones” de músicas minimalistas americanas, sino que está asociada a la expresividad de bloques sonoros que poseen una filiación con las músicas de otras culturas (antiguas y africanas). Es decir, la repetición en estos casos estaría remplazada por “una repetición no mecánica sino sutilmente enriquecida de elementos *ostinati*, recurso del lenguaje que es común a culturas indígenas de América y aguisimbias (...)” (Aharonián, 2012: 100). En otras palabras, tanto Aharonián como Paraskevaídis abordan el concepto de la reiteración diferenciándolo de la repetición. El material reiterado puede ser mínimamente variado y transformado de manera sutil y, por lo tanto, no se puede comparar con el desarrollo del material a la manera europea, ni con la repetición hipnótica del minimalismo anglosajón. De la misma manera, se parte de una “utilización de pocos materiales o recursos procurando la mayor expresión posible con el mínimo de elementos” (Rodríguez Kees en entrevista con la autora, 2024). Estas afirmaciones suelen estar ligadas al concepto que introduce Oscar Bazán (1936-2005) en torno a la austeridad. El compositor se refiere a estos paradigmas subrayando que el concepto de austeridad se asocia directamente a la economía de los materiales. Esto se logra a través de una repetición no mecánica de ellos: “más bien una concentración expresiva y, en ese sentido, no la concibo como una repetición automática sino como una repetición emotiva del discurso” (Bazán como se citó en Perrone, 2016: 2).

Esta noción, entendida desde el punto de vista de los parámetros musicales como la ausencia de un desarrollo de las células motívicas típicas del Romanticismo europeo, o la ausencia de la repetición de un patrón rítmico-melódico como en el caso de la música

minimalista norteamericana, proporciona, asimismo, uno de los rasgos de gran importancia para establecer una distancia con productores europeos o angloparlantes. Es así como, dentro de la “sintaxis adiscursiva” —también llamada sintaxis no discursiva—, podemos analizar que el “encadenamiento de células motivicas” típicas de las producciones del Romanticismo o, en su defecto, el encadenamiento mecánico del minimalismo americano, se sustituyen ahora por lo que Aharonián entiende como “estructuras de zonas expresivas” (Aharonián, 2012: 99). Estos bloques expresivos se manifiestan a través de determinadas búsquedas tímbricas y texturales. Existe entonces una preocupación por distinguir el proceso que sufren determinados segmentos reconocibles, del discurso musical del gran desarrollo sintáctico europeo y evitar un discurso lineal de la música de práctica común. Ampliaremos este supuesto en la medida que nos adentremos en esta categoría.

A propósito de ello, Aharonián en su escrito de 1974, titulado “Proceso de la creación musical en Latinoamérica”, expone una serie de problemáticas de la música culta en donde define argumentos que coinciden con estos postulados. Para el autor, intrínsecamente relacionado con la visión particular del compositor en cuanto al panorama de la creación musical en América Latina, es necesario tener conocimiento sobre músicas populares para comprender con mayor detalle las expresiones musicales de la época. Desde este punto de vista, describe que un discurso sintáctico canónico se diluye en la medida que esta sintaxis se reemplaza por una búsqueda tímbrica: “una macroestructura que tiende al quiebre del concepto discursivo, sustituyéndolo —con ayuda de las herencias culturales africanas e indígenas— por bloques texturales, climáticos y expresivos” (Aharonián, 2012: 57). Asimismo, esto apareja una serie de hibridaciones que se entienden desde la música como una interacción con la música del campo popular o bien músicas producidas por otras identidades culturales. En la obra *¿Y ahora?* de 1984, Aharonián plantea en sus hojas de indicaciones que uno de los motivos debe ser interpretado habiendo escuchado música proveniente del Río de la Plata: “Para la ejecución de esta pieza es conveniente haber tenido una escucha previa de tangos y/o milongas verdaderas” (Aharonián, 1984: 1).

Entendemos que este tipo de sintaxis no discursiva puede rastrearse en otras composiciones latinoamericanas. En las obras *Austeras* (1975/1977), del compositor argentino Oscar Bazán, Paraskevaídís advierte:

El concepto de lo parco y austero abarca la utilización de pocos sonidos (en general y en particular) y se centra en un mínimo tensado hacia lo máximo, desde la no repetición

de una secuencia, pasando por la indicación exacta de las reiteraciones requeridas y llegando a un número utópicamente indefinido de otras. Las repeticiones incluyen un despliegue horizontal de flexibilidad ‘melódica’ y otro vertical, a menudo percusivo y de incisiva insistencia (Paraskevaídis, 2014: 1).

Si bien este grupo de obras a la que se refiere posee una determinada reiteración de los complejos sonoros, destaca la inalterabilidad y la austeridad a la que hace referencia la autora. Del mismo modo que en determinadas piezas de Aharonián, Bazán propone un grupo de quince piezas, agrupadas bajo el nombre de *Austeras*, en las que el material se desentiende de la idea de una discursividad basada en modelos tradicionales —o, como venimos proponiendo, modelos asociados al trabajo motivico europeo—:

La signología general también es parca: repetición indefinida / motivo variable / calderón muy largo / un rombo para un sonido mudo del eventual piano. Todas llevan un título también “austero”, aunque expresivamente sugerente. Todas carecen de indicación metronómica y solo ocho señalan con exactitud la dinámica requerida. (Paraskevaídis, 2014: 1).

Aquí, la compositora hace referencia a una obra anterior de Bazán que se titula *Parca* (1974) y que también lleva un título sugerente de lo que propone el discurso musical. Consideramos que la concepción de estas piezas supone una escucha atenta de los eventos, que se plantea como una constante en las obras del tipo “minimista”: “(...) esta música —que tiene hermandad con otras obras latinoamericanas de la época—, transita existencialmente por gestos y símbolos, antes que, por alturas o intervalos, y va en pos de una percepción diferente del temperamento del legado europeo” (Paraskevaídis, 2014: 1). Estos gestos se revelan en el nivel de una sintaxis no discursiva juntamente con dinámicas y pulsiones rítmicas que van generando un estilo personal, como así también una sustitución de la discursividad por la manipulación del material sonoro y los bloques con sonoridades contrastantes:

Mientras Paraskevaídis va recargando la ausencia de desarrollo o no-discursividad característica de las corrientes vanguardistas latinoamericanas con empujes de intensidad y movilizadora corporalidad, genera con una lógica de desarrollo asociativo múltiples manifestaciones de sus materiales (...) (Rüdiger, 2014: 79).

Si bien estas consideraciones fueron realizadas por Rüdiger en torno al análisis de la obra *Sendas* de Paraskevaídis, nos sirven para constatar que determinados procesos de construcción latinoamericana son detectados en la generación del CLAEM y pueden dar cuenta de ciertos rasgos que contribuyen a la postulación teórica del *minimismo*.

3.2.2. Austeridad

Como se anticipa en el punto anterior, la austeridad, proclamada por Bazán en su obra *Parca* de 1974, y resignificada a través de los escritos de Paraskevaídís en el análisis que realiza de la obra *Austeras* del mismo compositor, se puede asociar a una determinada textura que, en concordancia con el trabajo motivico, nos sirve de referencia para arrojar luz a uno de los rasgos del *minimalismo*:

Yo me separo de lo que se dice minimalista porque quiero que la obra austera, la obra que recién comienza a vivir [y que] nace en el sonido y en el pulso, no deja [deje] de tener emoción y estructura. Lo minimalista lo veía sin emoción, automático, maquinista, y yo no prefería ese maquinismo, yo prefería el músico gozando del descubrimiento del sonido, el pulso y después del ritmo. Eso me inclina a esa búsqueda de la década del '70 de lo austero (Bazán como se citó en Perrone, 2016: 4).

Solomonoff explica, como hemos mencionado en torno a determinadas observaciones que surgen del análisis musical realizado sobre la obra vocal de Paraskevaídís, que los materiales melódicos (austeros) no se repiten en un sentido lineal o direccional. Estos materiales reaparecen y se afirman una y otra vez modificando sus rasgos tímbricos o su intensidad con una “lógica compositiva no previsible, no discursiva, concentrada más bien en las cualidades de la textura y el material sonoro en sí mismo” (Solomonoff, 2014: 23). En este contexto de estatismo, la permanencia de estos gestos austeros no discursivos se torna canónica y “remite nuevamente a la referencialidad y al contenido simbólico que puede asumir el canto, en especial el canto diatónico, tan presente en la música popular latinoamericana y a sus connotaciones en el campo de lo afectivo” (*Ibídem*).

3.2.3. Tiempo no lineal

Conforme a lo mencionado en puntos anteriores, advertimos que los compositores latinoamericanos han explorado enfoques que se encuentran, tal vez, menos asociados a la dialéctica característica de la música romántica europea. La creación musical en Latinoamérica aparentemente se caracterizaría por utilizar un enfoque formal basado en niveles micro, en donde la sintaxis es producto de otras situaciones más que de

las elaboraciones del tipo románticas europeas y de las repeticiones mecánicas del minimalismo “neoyorkino”⁵:

Por otro lado, la puesta en práctica de planteos formales en los que se abandona la organización del tipo lingüístico, de carácter dialéctico-expresivo, característica de la música clásica y romántica europea, constituye el campo —aún bastante virgen— en que los compositores latinoamericanos hemos aportado ideas que, creemos, contribuyen a definir una cierta especificidad (Etkin, 1989: 55).

Por otro lado, Edward Pearsall (2006) presenta las ideas de Jonathan Kramer (1988) sobre la direccionalidad en la música. Para ahondar en ello, consideramos que en principio Kramer sugiere que algunos eventos en la música pueden interrumpir la sensación de progresión o movimiento hacia adelante. También considera a estos eventos como anti teleológicos o no lineales. En contraste con ello, los eventos lineales en la música se relacionan con el desarrollo temporal de la composición; desarrollo que como venimos advirtiendo funciona más en ciertos tipos de músicas europeas decimonónicas. Kramer sostiene que los eventos no lineales en la música parecen fundirse formando un objeto unificado, suspendido en el espacio. Esta unidad de fundición permite que los componentes, como el ritmo en la música, sean examinados en cualquier orden, similar a como se pueden analizar los objetos en una pintura. Desde el punto de vista gestáltico, esta perspectiva coincide con nuestra experiencia cognitiva de la música no lineal, ya que empezamos a percibir los elementos repetitivos y a entender cómo se relaciona el inicio y el final de la propuesta. Además, explica que, al adoptar un enfoque de escucha prospectiva y retrospectiva, donde consideramos la música tanto hacia adelante como hacia atrás, obtenemos una comprensión más profunda de su estructura y de su significado.

Dadas estas explicaciones, retomamos a Pearsall quien manifiesta que asignarle atributos “transculturales” a la música puede conducir a la falsa impresión de que la linealidad o no linealidad —no discursividad— se relaciona únicamente con los principios universales de cómo debe ser la música. Esto supone considerar una manera particular de concebir la música. La noción de la no linealidad se discute en términos de la temporalidad, tanto en sus características sintácticas —cómo se desarrolla la música en el espacio temporal— como en sus características semánticas —el significado o mensaje que transmite—. Esto nos permite concluir que la música está ligada al tiempo, como un

⁵ Esta expresión fue utilizada por el compositor Cergio Prudencio en la entrevista realizada el día 31/05/2024.

medio para expresar temporalidad y comunicar significados relacionados con este. Entendemos que Pearsall expone la postura de los autores anteriores invitando a reflexionar en el significado de la no linealidad de los eventos sonoros: “asocian la linealidad con la perspectiva orientada al progreso del tiempo propia de la civilización occidental” (Pearsall, 2006: 41; tr. propia). Para ello, sustentan su hipótesis en la percepción de lo que entienden como un intento por parte de los compositores de vanguardia de asimilar las concepciones cíclicas del tiempo; una notable característica de muchas culturas no europeas (*Ibídem*).

De todas maneras, el problema radica en las limitaciones que imponen estos autores sobre la expresión musical. Pearsall sugiere que no solo se pueden considerar eventos no lineales en su construcción formal, sino que se debe considerar la carga de expresividad de la no linealidad en el nivel semántico, en el significado. Para el autor, la temporalidad es uno de los aspectos más distintivos de la música. Aun así, la música también propone referencias más allá de su sintaxis y de su estructura formal. Si tomamos como ejemplo la música minimalista sacra del compositor británico, John Tavener, observaremos que el compositor crea texturas que se ajustan a los parámetros discursivos de la no linealidad. Sus elementos son repetitivos; sin embargo, existe cierto nivel de austeridad y contiene en sus obras armonías no funcionales. De todas formas, la música de Tavener no representa un intento para significar el tiempo cíclico, sino más bien el “anhelo de Dios” (Tavener como se citó en Pearsall, 2006: 42; tr. propia).

De este modo, comprendemos que la idea de un discurso no lineal puede llegar a ser parte de determinadas culturas, pero que la distinción está dada por la carga de significado que se les otorga a esas músicas y por la postura ideológica o estética del compositor. En cierto modo, esta concepción cíclica del tiempo o la música no lineal, se relacionan intrínsecamente con los postulados del *minimismo*. En la noción del tiempo circular, desde el punto de vista del paso del tiempo no necesariamente musical, el concepto de inicio y de conclusión desaparece, ya que su naturaleza circular impide cualquier punto de partida o término definido. Esta característica resalta una distinción fundamental entre dos concepciones temporales. El tiempo lineal se asocia usualmente a una línea recta que abarcaría pasado, presente y futuro, lo cual implica un proceso de cambio constante, una idea de “progreso”, de sensación de avance. Por otro lado, en el marco del tiempo circular, no existe tal secuencia de eventos en constante cambio. No hay un punto inicial ni un punto final definidos.

El compositor mexicano Mario Lavista (1943-2021) estuvo interesado en la concepción no lineal del tiempo. En el trabajo de Beatriz Plana sobre la obra *Cuicani* del autor podemos observar que:

A partir del descubrimiento de ciertos aspectos presentes en las culturas precolombinas mexicanas —fundamentalmente en la tolteca, una de las culturas más importantes de Mesoamérica, fuertemente avasallada y conquistada por la azteca— vinculados al tratamiento no lineal del tiempo, Lavista hace la relación con otras culturas, y encuentra así otros sentidos del tiempo que le atraen enormemente, como el estatismo y la lentitud (...) (Plana, 2006: 44).

La autora advierte, en la obra que analiza, que el tiempo representa no solamente un vínculo con las civilizaciones antiguas sino también que el tiempo y su devenir existen en función a ese ritual tan característico de las altas culturas latinoamericanas: “En *Cuicani*, el transcurso del tiempo es de estas características; las pulsaciones que marcan el tiempo de la música producen un permanente devenir, una sensación circular” (Plana, 2006: 45). Aharonián, que también conoce la obra de Lavista —y las suma a un *corpus* de obras de autores latinoamericanos de autores como Prudencio, Orellana, Gandini, Etkin, Nova, Bazán, Cáceres, Mello, entre otros—, presenta la idea de la sensación de un tiempo psicológico más concentrado.

Como hemos mencionado con anterioridad, la idea de la reiteración de un patrón rítmico de una manera no mecánica y la concepción del tiempo circular, noción no lineal del tiempo, exponen una percepción del devenir del discurso musical de un modo distinto a la tradición cultural europea “el tiempo psicológico del compositor latinoamericano es más breve y más concentrado que el de su colega europeo promedio” (Aharonián, 2012: 99).

Como explica Prudencio, y parafraseando sus ideas, esta percepción de la repetición que poseemos, desde el lugar que ocupamos históricamente, es producto también de una concepción del tiempo diferente sobre todo para los pueblos indígenas. El tiempo no es necesariamente un flujo que discurre de un modo lineal, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, sobre el que reconocemos un futuro ilusorio o un objetivo. Por contraposición a ese mundo cartesiano aristotélico, por lo menos en la cultura aimara, es simplemente diferente. Es un espacio temporal situado al frente y alejado de un flujo; es una condición de permanencia a la que pertenecemos según se ve y forma parte de la idea del pasado. Desde entonces, es un concepto muy subjetivo desde el que se desprenden nociones estructurales de la música como la repetición, pero que,

desde la percepción temporal de los eventos sonoros, funciona más como una espiral que configura una espacialidad donde lo repetitivo nunca es lo mismo. Entonces, de algún modo, impera más que el aspecto técnico un aspecto perceptivo. (Prudencio en entrevista con la autora, 2024)

3.2.4. Reducción de medios expresivos

A raíz de estas observaciones, existe asimismo un rasgo que nos interesa retomar, en particular para sistematizar aspectos de esta categoría. La austeridad o despojamiento sonoro tiene que ver con la búsqueda que tanto Aharonián como Paraskevaídis advierten en torno a la producción latinoamericana desde 1970. La austeridad se refleja en el “lenguaje, en recursos expresivos, en medios técnicos. Y en búsquedas, por parte de varios compositores, en el terreno de una estética ‘pobre’ y/o de una tecnología de aspecto ‘pobre’” (Aharonián, 2012: 100). A partir de este supuesto, nos preguntamos si este recurso tiene que ver con procesos que den cuenta de la textura o con la distribución de los elementos temáticos en el espacio temporal.

Para Bazán, esta búsqueda se puede vincular de una manera más estrecha con el concepto de *arte povera* de las artes visuales, como así también del teatro minimista estadounidense:

Sin ser “anti tecnológicas” en su postura, toman de manera crítica la llegada de nuevos recursos como sintetizadores y grabadores para hacer una apropiación selectiva de las innumerables posibilidades novedosas que ofrecen. Se posicionan estética y políticamente separándose de un arte al que consideran que está fabricado para consumo masivo/ pasivo, y a la vez toman distancia de gran parte del arte de vanguardia de la posguerra, al que veían cerrado en sí mismo. El artista/ compositor que participa de esta estética austera rechaza la idea de un arte para el entretenimiento. (Perrone, 2016: 3).

El *arte povera* italiano, en la década de 1960, surge principalmente como un movimiento que reacciona ante la crisis económica que trae aparejada la segunda guerra mundial en Italia. Para realizar muestras de sus producciones artísticas, los representantes del movimiento se valieron de los materiales más sencillos posibles como trapos, pajas, diarios, etc. y se posicionaban en contra del minimalismo como así también del arte *Pop*. El principio que está en concordancia con los postulados en torno a la música son las sutiles modificaciones que puede sufrir el material con el paso del tiempo (y de esa manera, las variantes en la obra de arte). Además, destaca una ideología subyacente que se postula en contra al gran consumo de la época.

Por tanto, en estas piezas musicales que abordaremos como *minimalistas*, el término arte pobre para Bazán remite a la ideología anticolonialista y antiimperialista puesta de manifiesto. Entonces, austeridad, aunque referida estrictamente a la reducción de medios, implica una “pobreza” estructural de texturas; una reducción de medios compositivos que se define como economía de materiales. En palabras del propio Bazán: “mis primeras experiencias con la música austera empezaron en 1973 tomándolas también como una ideología social; austeridad en el sentido de frugalidad y severidad” (Bazán como se citó en Dirié, 2000: 6). El compositor lo vincula, también, con experiencias previas que tuvo, indagando sobre culturas precolombinas y posicionándose en un pensamiento latinoamericanista: “Mientras más primitiva la música, más me atraía. (...) me viene a la mente el caso especial de los Onas y los Tobas (...)” (*Ibídem*). En la misma línea, Omar Corrado en su artículo “Apuntes sobre música contemporánea argentina” publicado en 1998 en la revista *Punto de Vista*, presenta un panorama de la música de vanguardia en Argentina y comenta sobre un rasgo de Bazán que queda estrechamente vinculado a la categoría que nos ocupa: “Maximalismos y minimalismos ortodoxos resultan considerablemente reducidos en los compositores argentinos. En el caso de las músicas mínimas, quizás sea Oscar Bazán quien haya llevado más lejos esa poética, al explorar ese registro ya desde fines de los 60”. (Corrado, 1998: 28)

Surge un cuestionamiento preciso de ser destacado ¿cómo se diferencia en particular esta economía de medios de la de sus contemporáneos europeos? Desde el punto de vista técnico compositivo, la economía de medios no es diferente a lo que puede entenderse como tal en ciertas músicas canónicas. Sin embargo, podemos relacionar esta austeridad o economía de materiales, y en su defecto al arte pobre (para Bazán), con “la toma de posición dentro de un contexto social” (Dirié, 2000: 5).

Aparentemente en la búsqueda de la austeridad propia de la creación latinoamericana, comprendiéndola también como economía de medios, se manifiesta la necesidad de expresar las cualidades intrínsecas del material sonoro: “Con una estricta reducción de medios se obtiene una enorme riqueza de efectos sonoros y esto ocurre, como en un laboratorio acústico, en forma sistemática y direccionada hacia una meta a través del trabajo sobre el objeto sonoro concreto.” (Nyffeler, 2014: 24).

3.2.5. *Silencio*

Por otra parte, además del proceso austero que surgen en este tipo de piezas, otro de los elementos fundamentales es la utilización del silencio. Como manifiesta Paraskevaídis (2014), el silencio es parte de la estructura sonora y se opone al minimalismo estadounidense de la década de los sesenta, particularmente por la fuente de inspiración, los materiales y lo más importante, los objetivos que lo originan y sustentan: la observación y el rescate de ciertas prácticas musicales indígenas.

Sumado al contexto socio-político, el silencio no solamente se relaciona con la idea de plasmar una ideología política sino también con la incorporación de rasgos de las músicas y técnicas que la compositora advirtió en el compositor francés Edgar Varèse (1883-1965). La manera de componer, para Paraskevaídis, significaba también una manera de pensar, de percibir y poder transmitir determinados parámetros sonoros. Estas premisas, de alguna manera, implicaban una “liberación del sonido” que implicaba el descubrimiento de (...) otras dimensiones en el manejo del sonido como materia prima y en su existencia en tiempos y espacios no habituales, aplicando un pensamiento experimental, pero no meramente especulativo sino orientado a priorizar una percepción sonora inédita (Paraskevaídis como se citó en Budón, 2014: 67). Abordaremos estas expresiones más adelante.

Por otro lado, Pearsall también reflexiona sobre el silencio; lo plantea en su texto como la suspensión de un discurso o expresión sonora. El silencio en sí mismo no especifica a qué se refiere esa suspensión, lo que sugiere es un contraste en la música que puede poseer intenciones y significados específicos. Esta situación podría ayudar a comprender la música desde diferentes ángulos. En principio, el silencio en estas obras puede entenderse como una metáfora para comprender la no discursividad en la música y asignarle un significado. El autor sugiere que al considerar el silencio no solo como la ausencia de sonido, sino como una herramienta para explorar la no discursividad en la música, se coloca la atención en cómo ciertos elementos musicales pueden contrastar con los eventos discursivos “tradicionales”. Señala que, en la música, el silencio adquiere un valor semántico importante ya que su significado rara vez es completamente absoluto. A diferencia del silencio absoluto, la incorporación de determinados pasajes con silencios a menudo se puede interpretar en una relación intrínseca con el contexto y con la experiencia del oyente. La música invita a la interpretación y el significado musical surge mediante la interpretación subjetiva. En otras palabras, permite interpretar la narratividad

propia del individuo con la cultura en la que está inmerso, como así también la relación del compositor con el contexto.

El compositor juega un papel clave al establecer un contexto que guía la interpretación del oyente. Pearsall también señala que el compositor crea un entorno que requiere una respuesta por parte del oyente, lo que implica que la música se convierte en un diálogo entre el creador y el auditor. Sin embargo, aunque no utilicemos este concepto como marco teórico, menciona una forma específica de silencio como el “silencio performativo”. El silencio performativo desafía al que escucha a participar activamente en la creación de significado, fomentando una contemplación más profunda. Esto modifica la dinámica entre espectador y obra: ya no se trata de descifrar el significado intencional del compositor, sino que el auditor debe involucrarse en una reflexión interna y subjetiva.

Para pensar en la colocación estratégica del silencio en la música, retomamos una idea de Aharonián, para quien el silencio es una conquista de los compositores latinoamericanos. Aharonián expresa que el proceso de creación musical no está concebido como una masa inexpresiva de sonido sino como “un amplio espacio donde los volúmenes existen no solo en sí mismos sino también en función del espacio que los rodea (...)” (Aharonián, 2012: 100). En este sentido, el silencio, sumamente expresivo y con una significación más bien política, “deja en consecuencia de ser negación para convertirse en afirmación, es decir en espacio sonoro cargado de expresividad” (*Ibídem*). Así, en Latinoamérica el silencio, o la inclusión del mismo, “tiene una significación especialmente importante en tanto símbolo cultural” (*Ibídem*). A la manera “cageiana” de pensar el silencio, aun con una propuesta musical que poco se relaciona con Cage, Aharonián explica la concepción del silencio como un medio expresivo; como el medio por el cual el sonido luego de un silencio puede transitar de un espacio a otro potenciando sus rasgos acústicos y su discurrir temporal.

Reforzando lo anteriormente dicho y, a partir del análisis de Solomonoff (2014) de las obras de Paraskavídis, se establece que el silencio tiene una presencia muy significativa en estas piezas: no sólo como elemento articulatorio o rítmico, sino en el plano de lo expresivo y en el de lo simbólico.

3.2.6. *Micro variaciones/microprocesos*

Por otro lado, hemos de mencionar las elaboraciones por microprocesos. La idea que caracteriza esta premisa es que las mínimas variaciones de los motivos rítmicos-melódicos, generalmente, se producen a través de distintas estrategias. Por ejemplo, las divergencias acentuales, modificaciones tímbricas y de dinámica, y una leve transformación de las alturas: “(...) no se trata de repetición como acción mecánica ni de elaboración temática, sino de decir lo mismo de diferente manera y en distintos contextos” (Solomonoff, 2012: 90). Este concepto fue profusamente trabajado por Etkin y en algunos escritos se observa que se refiere a ello con el término de micro variación o mínimamente variado. Más adelante, de manera de poder resolver algunos análisis estructurales, vincularemos esta noción con la obra de este referente.

3.2.7. *Ideologicidad*

Para finalizar con este apartado, destacamos la noción de ideologicidad que para Aharonián se vincula con producciones minimistas en lugar de minimalistas. En principio, habría una inclinación por generar músicas que provoquen una atención constante que, como explica Pearsall, dispongan de un auditor activo. Se busca liberar a la música de limitaciones estilísticas y convertirla en un espacio donde el oyente pueda explorar su propia interpretación y reflexión personal. Esto se genera, desde la particular comprensión de algunos compositores latinoamericanos, a partir de la repetición no mecánica, de la simplicidad y de la reutilización de ciertos materiales —haciendo alusión a la recuperación de dispositivos de otras épocas—. De este modo, esta música imparte escenarios de cambios tímbricos y texturales que, parafraseando a Aharonián, resultan inquietantes en lugar de adormecedoras (Aharonián, 2012: 102).

3.3. **Consideraciones parciales**

El aparato teórico presentado se refiere a determinados rasgos que, aunque no sistematizados en un texto específico por los autores considerados en esta tesis, hipotetizamos configuran la categoría del *minimismo*. Estos son, en principio la no discursividad y la austeridad sobre todo abarcando un *corpus* de obras desde 1970 en América Latina. En ambos casos, se relacionan con la repetición, aunque no de manera mecánica, sino como una reiteración emotiva y sutilmente enriquecida. En este sentido, a

partir de las presunciones enunciadas por Aharonián y Paraskevaídis, esta repetición tiene que ver con la idea de un *ostinato* que se ve enriquecido mediante micro variaciones. Este rasgo forma parte de los aspectos rítmicos que los autores relacionan con las culturas latinoamericanas antiguas. Esta implicación permite tomar cierta distancia con el minimalismo norteamericano y propone una vinculación con las culturas consignadas, en donde el material sonoro austero, despojado de complejidades de la época —nos referimos a la música de 1970—, como así también del desarrollo europeo, se repite de manera no lineal y se afirma una y otra vez modificando sus rasgos tímbricos o su intensidad. Esto se sustituye por lo que Aharonián llama “estructuras de zonas expresivas” y se manifiesta a través de determinadas búsquedas tímbricas, contrastes texturales y manipulación registral de los instrumentos. Así, la no discursividad y la austeridad se refieren a una sintaxis no discursiva y a la economía de materiales en la que la reiteración reemplaza a la repetición mecánica de estructuras aditivas diatónicas típicas de los patrones de la música minimalista norteamericana.

De alguna manera, entonces el *minimismo* se encuentra expresado en determinados procedimientos como la no discursividad, la no linealidad, la austeridad, el silencio, la micro variación y la economía de medios. Asimismo, estas características están relacionadas con la percepción del tiempo circular y con la expresión de las cualidades intrínsecas del material sonoro como así también una ideología.

3.4. ¿*Minimismo*, minimalismo o nueva simplicidad?

Como dejamos entrever en el apartado anterior, el *minimismo* dialoga y/o discute con otros procesos/corrientes estéticas/movimientos. Para establecer una postura crítica sobre la utilización de este concepto, presentamos una propuesta de diferenciación de procedimientos, autores y estéticas. Esta distinción radica sobre todo en el uso de distintos términos que, generalmente, indican características musicales semejantes. Algunos teóricos consideran que la diferencia estructural entre el minimalismo y el *minimismo* es netamente teórica. Es decir, se valen de la noción de determinados rasgos comunes en donde la particularidad en las producciones musicales latinoamericanas solamente estaría dada por una suerte de estética propia de cada propuesta musical. Por tanto, es útil cuestionarse críticamente sobre las instancias de producción que ciertamente se generalizan, aún con la lupa puesta en una posición no mimética hacia el modelo europeo o anglosajón.

3.4.1. *Minimal music/minimalismo*

En una primera instancia, consideramos pertinente indicar que el término minimalismo se encuentra mayormente asociado a producciones norteamericanas y europeas. En este sentido, así como señalamos en las palabras de Paraskevaídís, la expresión *minimal music* comienza con las ideas del compositor inglés Michael Nyman. El minimalismo norteamericano, cuyo nombre proviene principalmente del ámbito de las artes visuales, se gesta musicalmente como una respuesta dirigida a la deconstrucción de la complejidad inherente al paradigma serialista europeo. En este contexto, las composiciones se caracterizan por la predominancia de la repetición de figuras musicales limitadas, tales como células rítmicas o secuencias breves de alturas, generalmente diatónicas. Desde esta perspectiva, los compositores estadounidenses se abocan a la concreción de conceptos musicales más “simples”, conocidos como células o patrones, los cuales generan resultados sonoros específicos. En efecto, su enfoque radica en el principio de la repetición implicando así la utilización de un repertorio musical desprovisto de una complejidad inherente a las músicas producidas en el campo de la música contemporánea europea:

Muchos compositores consideran que la vanguardia como tal está muerta, y que las obras de los años sesenta apuntan hacia una dirección de retorno, de simplicidad, en definitiva, un retorno a los fundamentos del sonido mismo: altura, duración y silencio (Cope, 1971: 206 tr. propia).

En esta búsqueda, los compositores mantienen determinados procesos que desmantelan los fundamentos de composiciones más complejas. Según Ulrich Dibelius (2004), este enfoque posmoderno se origina de manera paradójica y desde una perspectiva más positivista, proponiendo una música automática caracterizada por un orden impredecible:

El resultado acústico de estos procesos automáticos no se puede predecir (...) y esta sutil incursión en el campo de lo irracional, esta especie de espejismo acústico que se da cuando el orden absoluto, respetando al pie de la letra y de manera palpable el mecanismo previsto desde el principio, se transforma a pesar de todo, en un vertiginoso carrusel de perspectivas que no paran de multiplicarse, hacen aún más irritante la sensación de haber caído en un trance que la *minimal music* y sus infinitas repeticiones crea de por sí (Dibelius, 2004: 435).

Para Dibelius, el sencillo acto de considerar una música que tome distancia de los lineamientos matemáticos que se introdujeron desde la década de 1950 en la música

es, contradictoriamente, producto de un pensamiento más bien europeo que norteamericano: “imaginar el nacimiento de la *minimal music* norteamericana como un intento de alcanzar, al menos en la medida de lo posible, un deseo inconfesado y en el fondo irrealizable, es un pensamiento demasiado europeo” (Dibelius, 2004: 434).

Por otro lado, Kyle Gann explica que la música minimalista, en sus inicios, tendía a restringirse a un repertorio muy reducido de alturas y duraciones. Gann menciona que obras como *Music in Fifths* (1969) de P. Glass son ejemplo de ello. Sin embargo, pone el énfasis en cómo la longitud de las obras presentaba una limitación de los materiales: “podrías escribir una pieza de cuatro minutos utilizando solo siete alturas y nadie se daría cuenta, pero escribe una pieza de 30 minutos y las austeras limitaciones se convierten en un fenómeno importante de la composición” (Gann, 2001 tr. propia).

En el escrito de Gann sobre las obras tempranas del minimalismo norteamericano destacan dos aspectos: por un lado, la idea de periodización basada en los comienzos de lo catalogado como minimalismo —rasgos característicos en las producciones de estos autores en la década de 1960 y 1970— y, por otro, determinados criterios que rigen en la música. Estos criterios se asocian, sobre todo en las piezas producidas en el recorte mencionado, con el pulso regular y articulado, la armonía tonal y un ritmo armónico muy lento, y la construcción de secciones amplias repitiendo células rítmico-melódicas pequeñas.

Rescatemos algunos de estos rasgos en alusión a un repertorio de obras que se muestran icónicas para la fundación de esta “escuela”. Los compositores que se toman generalmente como referencia en el minimalismo norteamericano son cuatro: La Monte Young (1935), Terry Riley (1935), Philip Glass (1937) y Steve Reich (1936). Como hemos mencionado con anterioridad en Orellana Lanús (2020 y 2021) podemos deducir que en principio estas piezas trabajan con un material reducido, generalmente utilizando —desde el punto de vista de las alturas— un modo antiguo o bien asignándole al material un halo de diatonía. Este material, en las explicaciones propuestas en la partitura, se establece como un patrón rítmico melódico (*pattern*) que es repetido inmediatamente un número determinado o indeterminado de veces. Otro de los aspectos destacables, por ejemplo, con Reich, es que utiliza una particular manera de exponer o presentar estos patrones. La idea de fase y desfasaje (*phase shifting*) es lo que estructura sus obras (técnica que descubre a través del trabajo con los bucles de cinta). Obras como *Come out* (1966) y *It's gonna rain* (1968) son muestra de ello. Aunque se instaure una repetición mecánica como proceso identificatorio de estas músicas, las obras, sin embargo, se

complejizan desde el punto de vista rítmico y es el resultado sonoro lo que destaca en estas propuestas.

No obstante, subrayamos en principio que, para algunos de estos referentes del minimalismo, el término no los agrupaba, sino que consideraban que el estado en el que se sume tanto el auditor como el intérprete a través de la repetición constante de un patrón rítmico melódico que permanece sin modificarse, era más bien una experiencia psicodélica. Como el mismo Riley mencionó en una entrevista “Un psicodélico nunca se agotará porque todo se trata de una visión, inspiración y magia. Por eso mi meta como músico, es transformar algo mundano en algo excepcional” (Riley, 2015 tr propia). Es preciso recalcar que Riley se compara con sus contemporáneos jazzistas en cuanto a la concepción acerca de su música, “como yo, crean su música en el momento” (*Ibidem*). En efecto, reflexiona sobre el proceso creativo. Al respecto dice “la creación es algo inesperado, el resultado de transformaciones impredecibles” (*Ibidem*). Estas afirmaciones plantean la concepción de sus obras a través de la experiencia sonora.

Por otra parte, para Reich, el proceso compositivo y el resultado musical “son una misma cosa” (Rosas, 2015: 83). Es decir, las obras de este autor generan un “misterio para el oyente, y la profundidad de la experiencia artística está dada por lo impersonal y los efectos psicoacústicos generados por el proceso.” En este sentido, “lo impersonal se entremezcla con una suerte de control absoluto” (*Ibidem*). Es el mismo Reich el que explica la idea de control, asumiendo que el material propuesto sufre modificaciones en el transcurso de la producción. Aun contemplando previamente todos los parámetros necesarios, estos resultados son inalterables: “Escribiendo ‘una suerte’ de control total, quiero decir que canalizando el material en el seno de ese proceso controlo totalmente los resultados, pero también que los acepto sin alterarlos” (Reich, 1974: 2).

De todos modos, existen otros supuestos teóricos que plantean al minimalismo como una estética, cuya búsqueda decanta en una música no narrativa y en un objetivo puesto únicamente en el proceso. Según este argumento, el minimalismo representa un nuevo modo de escuchar la música. Es decir, la actividad de escuchar música minimalista tendría como eje perceptual el discernimiento de cambios muy sutiles en ritmo, textura y armonía. Son estos eventos los que se plantean como principales en una pieza minimalista de este colectivo de compositores.

Coincidiendo con estas ideas, Wim Mertens (1983) propone una visión similar comparando la música minimalista con la música romántica o bien considerada por el autor como teleológica. Para Mertens, las diferencias que se pueden encontrar en las

técnicas compositivas que Young, Riley, Glass y Reich utilizan, de ninguna manera soslayan la cantidad de similitudes en la mecánica básica de construcción que poseen sus músicas. Estas similitudes pueden delinearse más fácilmente si se los compara con la dialéctica del modelo musical del Romanticismo. Sin embargo, existe una relación polémica entre la música repetitiva (minimalista) y la dialéctica de la música Romántica. Mertens observa a la música minimalista como la etapa final de un movimiento antidialéctico que ha dado lugar a la vanguardia. La distancia entre esta y la música de vanguardia (propone desde Arnold Schoenberg hasta John Cage) estaría dada por las formaciones y orientaciones intelectuales, completamente ausentes en la música repetitiva. Según este criterio, la verdadera importancia de la música minimalista residiría en el lugar que ocupó históricamente, como una evolución continua a partir de la música de Schoenberg.

Por otro lado, el autor también explica que se puede abordar este fenómeno del minimalismo (hace uso del término repetitivo, como venimos señalando) desde algunos puntos: por ejemplo, podría mencionarse que es una música que restaura el lenguaje tonal; que pone el énfasis en el pulso estable rítmico y en la elección de ocasionales imágenes sonoras reconocibles. Sin embargo, no se manifiesta cómodo con este enfoque ya que le parece superfluo y defensivo. Esto lo fundamenta explicando que, aunque consistentemente los compositores minimalistas se pronuncian en contra del intelectualismo de la vanguardia, no pueden escapar de su influencia.

En la música minimalista, la percepción es una parte integral y creativa del proceso musical, debido a que el auditor no percibe una obra terminada, pero participa activamente en su construcción, en su proceso. Como no existe un único punto de vista sobre este aspecto, son posibles múltiples interpretaciones. Es decir que esta manera de escuchar con un objetivo, anclado además en un bagaje cultural determinado, ya no resulta la más afortunada. Para Mertens la audición debe estar a favor de un azar y de una escucha sin finalidad. El conocimiento previo de la música, como si fuera el recuerdo tradicional del pasado, en la percepción de la música minimalista debe ser reemplazado por algo así como un “recuerdo hacia el futuro” (Mertens, 1983: 90).

Para cerrar esta teorización, entendemos que, para el autor es en la naturaleza teleológica de ciertas músicas occidentales, donde se establecen determinados fines que contemplan los parámetros ritmo y altura, la música avanza hacia esos objetivos y el oyente puede experimentar a raíz de ello las diferentes áreas musicales. Esto no es comprobable en la música minimalista. En suma, las piezas que se enfocan

principalmente en el proceso solo, o que carecen de objetivos y conducción hacia esos, ejemplifican mejor la delimitación del minimalismo como una estética:

La tradicional dialéctica musical es representativa: la forma musical se relaciona con un contenido expresivo y es un medio para crear una tensión creciente (...) Pero la música minimalista no es representativa y ya no es un medio para la expresión subjetiva de los sentimientos (Mertens como se citó en Johnson, 1994: 744 tr. propia).

Entonces, el minimalismo en la música, refiriéndose a las obras producidas en los años anteriores, puede entenderse como una estética y también como una técnica. Cada uno de estos resulta una descripción adecuada del término en distintos momentos históricos. Además, mientras muchos de los compositores más asociados con el minimalismo, como Philip Glass y Steve Reich, rechazan este término para definir sus producciones, algunos compositores más jóvenes, como John Adams, la aceptan.

Aunque no pretendemos abordar toda la literatura del minimalismo estadounidense, vasta, por cierto,⁶ entendemos que los primeros ejemplos de músicas minimalistas, sobre todo en la década de 1960, manifiestan una noción de minimalismo como una estética, así como lo considera también Paraskevaïdis. A través de distintos procedimientos, estas piezas parecen suspender el tiempo concentrándose en un proceso lento que presenta una transformación gradual. Esto lo hacen generalmente adhiriendo a la técnica de la repetición inmediata y mecánica. De este modo, la noción del minimalismo como estética propone una audición anti teleológica y se instala como una supuesta escucha no participativa, suspendida en el tiempo.

3.4.2. Nueva simplicidad

La nueva simplicidad fue una corriente o movimiento, en principio optamos por definirla de esa manera, que surgió en Alemania aproximadamente en 1970 como reacción frente a las corrientes postserialistas en la música contemporánea —tal como el minimalismo en Norteamérica—. Wolfgang Rihm (1952) es un compositor que figura recurrente bajo el nombre de esta categoría genérica; categoría que plantea un retorno a ciertos parámetros y técnicas utilizados en las épocas anteriores. Robert Morgan menciona a Rihm como un compositor incluido bajo el título de “nueva tonalidad”; una tonalidad que en ocasiones está relacionada por ciertos críticos con la vuelta a las técnicas

⁶ Entre los otros autores que discuten los orígenes de la música minimalista se encuentran Peter Gena (1981), Kyle Gann (1987) y Elaine Broad (1990).

del Renacimiento y a las armonías de los compositores postrománticos. En este sentido, también se ha caracterizado la música de este referente como propia de un “Renacimiento neorromántico”. De todas maneras, es el mismo Morgan quien explica lo siguiente:

(...) este tipo de renacimiento, aunque fuera deseado, sería esencialmente imposible desde el momento en que las concepciones de la tonalidad están necesariamente deformadas por la posición histórica postonal. Los compositores contemporáneos necesariamente ven y oyen la tonalidad como algo alejado, como “extranjeros” que deben adoptar sus principios tras tomar una decisión deliberada y que consecuentemente deben utilizarlos como un “cálculo” de una forma tan consciente como la de alguien que usa una cita. (Morgan, 1999:459)

Esto significa que los procesos armónicos de la tonalidad funcional no aparecen como en otros períodos históricos, sino como hechos aislados de sus funciones naturales que se conectan a través de procedimientos compositivos extraídos de otras épocas. Implica una relectura de los dispositivos del pasado desde una mirada en el presente.

Dibelius critica, asimismo, el término manifestando su disconformidad con la traducción literal de *new simplicity*. El autor indica que esto sería un error en tanto que la necesidad de expresarse musicalmente en una generación de compositores nacidos en la década de 1950 se relacionaba con “la falta de espíritu de rebeldía, de afán por reivindicar unas características específicas de su grupo y oponerse firmemente a unos valores considerados obsoletos” (Dibelius, 2004: 417). Además, el término original es “*Neue Einfachheit*”. (*Ibíd.*)

De todas maneras, la nueva simplicidad fue un movimiento iniciado por compositores alemanes entre los que se encuentran Rihm, Hans-Jürgen Von Bose (1953) y Detlev Müller-Siemens (1957), Hans-Christian von Dadelsen (1948), Manfred Trojahn (1949), Peter Michael Hamel (1947) y Wolfgang Von Schweinitz (1953). Así como indicamos, las características compositivas de esta corriente pueden generalizarse de esta manera:

- El retorno a los géneros utilizados en otros períodos históricos (sobre todo del Clasicismo/Romanticismo) como conciertos, cuartetos, sinfonías y sonatas.
- Una tendencia a utilizar técnicas o procesos, y armonías del Romanticismo Tardío o Postromanticismo.
- Regreso a ciertos indicadores de la tonalidad funcional, como estructuras armónicas y algunas funciones tonales.

- Preferencia por instrumentos acústicos —recordemos que existían en 1970 tendencias como la música electroacústica— y técnicas vocales tradicionales que hacen evidente una búsqueda de un sonido arraigado en la historia de la música.
- Apertura a la utilización de la repetición como principio organizador de las obras.
- Patrones rítmicos concisos y armonías más consonantes restableciendo una particular utilización de la disonancia. Algunos autores plantean que existe un declive o deterioro de la famosa emancipación de la disonancia planteada por Schoenberg.
- Noción sobre la subjetividad y la expresividad en sus obras, a veces incorporando elementos musicales extraídos de la corriente masiva del *Pop*.

Sumadas a estas tendencias, las obras de los compositores adherentes presentan diferencias significativas en cuanto a la selección de los materiales, a los orgánicos y en su estética. Además, la alternativa al concepto de nueva simplicidad, como venimos advirtiendo, también puede manifestarse a través de términos como “neotonalidad” o “neorromanticismo”, los cuales, aunque se utilizan recurrentemente, no logran ofrecer una conceptualización del término precisa.

Ahora bien, la “Nueva Simplicidad en la Música Contemporánea” fue el título de un seminario organizado y celebrado en el *Aspen Institute Berlin* en 1977. En este seminario participaron 15 compositores, entre los que estaban incluidos: Zygmunt Krauze (1938), Rihm, Rodión Shchedrín (1932), Ton de Leeuw (1926-1996), Brian Ferneyhough (1943), Reich y Nyman, entre otros. Se les propuso, a través de los encuentros, debatir sobre distintos tipos de músicas relacionadas con un pasado y con una vuelta a la simplicidad. Como describe Evarts en su artículo “Seminar at the Aspen Institute Berlin - The New Simplicity in Contemporary Music - June 13th to 16th, 1977”, cuando se le mencionó al grupo de compositores incluirse bajo el título de “nueva simplicidad”, ninguno de los presentes pareció adherir a esa conceptualización. Las discusiones de estos encuentros giraron en torno a la preocupación del excesivo crecimiento de una complejidad postserialista que debería remediarse con diferentes estilos de composición que adhirieran a mecanismos utilizados en obras del minimalismo estadounidense o en la música experimental de John Cage:

“La Nueva Simplicidad”, sin embargo, es mucho menos simple de lo que parece. Mr. Reich dijo que en varias ocasiones le habían dicho que su música era “música feliz” y que la periodicidad, la repetitividad, tiene un efecto tranquilizador. Como era natural, la discusión, dando vueltas en torno a las definiciones de la “Nueva Simplicidad” y las

tendencias contemporáneas, reveló más los enfoques individuales de los compositores participantes que condujo a un claro consenso de opinión o a una evaluación clara de la situación (Evarts: 1977: 191).

Según este escrito, en una de las sesiones, Nyman destacó varios aspectos de la producción musical desde finales de los años 1950 observando que, sobre todo en Europa, la música había sido influenciada parcialmente por Anton Webern, y de alguna manera esto había desarrollado un interés en las alturas individuales —o en el sonido en sí mismo—, como así también en las duraciones extendidas y en el principio de la repetición. Para ejemplificar esta situación, Nyman les enseñó a los presentes ciertas audiciones de compositores estadounidenses como Cage y Morton Feldman que ilustraban la nueva simplicidad —según Nyman se describía mejor como una simplificación más que como la creación de simplicidad—.

Por su parte, Rihm, autor comúnmente asociado al movimiento de la nueva simplicidad, compartió su perspectiva sobre esta corriente describiéndola como “emocional y más espontánea”. Desde su postura, la música debía ser más emocional alejándose de la construcción rigurosa y de la performatividad existentes en otras corrientes en la época. Asimismo, expresó su preocupación ante la categorización de algunos críticos que lo ubicaron dentro de la “nueva simplicidad”.

Dadas estas referencias, consideramos importante observar la utilización de este movimiento como categoría en Latinoamérica. Asimismo, volviendo sobre la lectura crítica de estos términos que suelen utilizarse como sinónimos, es pertinente determinar cuáles serían aquellos procesos que pueden vincularse con la música que para Aharonián/Paraskevaídis podría ser *minimalista*.

En la entrada del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* sobre el compositor Leo Brouwer Mezquida, se presenta una periodización de su obra y en el último período se menciona:

Esta tercera etapa se inicia hacia 1980, abarca el período que se denomina nueva simplicidad y, como afirma el mismo Brouwer, se inserta en el posmodernismo. En cuanto al manejo de recursos expresivos, se presenta en dos vertientes en cuanto al enfoque compositivo (una minimalista y la otra hiperromántica) dentro de un remarcado supratonalismo, etapa de creación que no sólo delimita el acontecer creativo en la obra del compositor, sino que alcanza a la mayoría de los compositores cubanos contemporáneos (Villar Paredes, 1999: 729).

Como se observa, la noción de nueva simplicidad, tercera etapa de producción de este compositor, coincide no solamente con este movimiento, sino también con el

minimalismo. Si revisamos nuevamente las postulaciones de Aharonián, quien hace referencia a *Paisaje cubano con lluvia* (1984) de Brouwer para indicar ciertas tendencias compositivas propias de la producción contemporánea en 1977, observamos que el autor no explicita una relación directa con los postulados en torno a la nueva simplicidad o menos aún con el minimalismo norteamericano. Entendemos, por lo tanto, que es preciso reflexionar en este punto sobre los dispositivos o las herramientas que servirían para separar nueva simplicidad de minimalismo o *minimismo* latinoamericano.

Comenzaremos por ejemplificar algunos rasgos de obras tomadas como referencia de la nueva simplicidad en Rihm. Se trata de *Musik Für Drei Streicher* (1977) escrita para violín, viola y violonchelo; obra que posee una duración de aproximadamente una hora. Esta pieza, como varias otras del autor, plantea un proceso formal en donde los materiales, como si fueran una célula germinal, nunca llegan a reproducirse del todo. En este sentido, existe un nivel de estatismo mediante la búsqueda del timbre que, desde nuestro punto de vista, puede ser un indicador en común con las tendencias que hemos mencionado en este trabajo. Sin embargo, aun con rasgos que en una lista de dispositivos o técnicas utilizadas por el autor —tales como la incorporación del silencio en ciertos momentos y la repentina aparición de materiales— parecen vincularse con los del *minimismo*, las piezas de Rihm contempladas bajo la corriente de la nueva simplicidad se relacionan más, por lo menos en la década de 1970, con un material predefinido y con una gran rigurosidad propia de las preocupaciones de los compositores post serialistas o electroacústicos. Asimismo, la noción de silencio estructural, micro-variaciones, austeridad como así también la noción de identidad no parecen ser una búsqueda del Rihm:

(...) se desarrollan en la obra de Rihm con gran libertad y sin sensación de orden estricto preconcebido, como si surgiesen de pequeñas células halladas por casualidad, de constelaciones interválicas, rítmicas o tímbricas que, incluso cuando asumen funciones motivicas constantes, no dejan de ser más que la cabeza de una línea que lleva mucha más lejos una vez que emprende el vuelo de la imaginación. Ésta a su vez, como si tuviese la obligación de recoger lo más fielmente posible todo cuanto germina y aspira a desarrollarse en la dirección que sea, sigue el rastro de todas las ramificaciones, disgresiones, caminos secundarios, contrastes, interpolaciones o imágenes contradictorias, pasa rozando los reflejos de elementos ya preconfigurados en otras épocas históricas o recuerda estadios anteriores y lo aúna todo a modo de caleidoscopio en una especie de gran terremoto musical producido por la simultaneidad de incontables vivencias (Dibelius, 2004: 422).

Según esta descripción, la música de Rihm refleja una estética despreocupada, no formalista, que reúne ciertos rasgos de “sensibilidad” —mencionada anteriormente— que se transmiten a través de pausas o vacíos entre materiales y que no poseen un anclaje a determinadas épocas musicales —no como citas textuales—, sino que se reinventan en una referencia estilística.

Podemos decir que son característicos en la obra de Rihm, los contrastes dinámicos —a veces en una misma altura—, los materiales motivicos fragmentados y la utilización de ciertos gestos de la música tonal que en la época son resignificados. El abordaje de géneros clásicos, como el cuarteto de cuerdas —escribe diez cuartetos de cuerdas entre los años 1970 y 1997—, demuestra la intención de recuperar un bagaje cultural desde su particular punto de vista. Toda esta herencia se utiliza de forma ambigua. Es decir, Rihm maneja con gran habilidad todos los aportes técnico-compositivos heredados de referentes como Karlheinz Stockhausen y Arnold Schoenberg, y los reformula dentro de su lenguaje personal para enriquecer su discurso.

Entonces, si postulamos que la nueva simplicidad tiene que ver con un retorno a mecanismos, técnicas o ciertos géneros del pasado, como sucedió con el Neoclasicismo en Francia a principios del siglo XX, debemos considerar que la propuesta del *minimismo*, cuyos principales defensores del término se oponen visiblemente a las maneras o modos del Romanticismo europeo y al “anglicismo” propio de la época, evidencia una discrepancia no solamente teórica sino empírica. El objetivo que persiguen respecto a la estética de la música no es el mismo. Aunque en la nueva simplicidad se hacen evidentes ciertos modos de representación del sonido como el estatismo, determinada austeridad en la selección del material, silencios entre material y material, las maneras de producción y de generación del sonido son distintas. El objetivo de esta última era ir en contra del estructuralismo de Stockhausen o de Pierre Boulez. El objetivo de ciertas músicas latinoamericanas a las que hacemos referencias era la construcción de una manera lógica de pensar la música y de plasmarla, involucrando, como hemos mencionado anteriormente, una noción de identidad.

Entonces, si comparamos la obra de Brouwer, compositor que como menciona el *Diccionario* posee una producción asociada a la nueva simplicidad, hemos de reflexionar si realmente esa asociación puede ser más útil que considerar un término más propio como *minimismo* latinoamericano. Brouwer es un compositor cubano, que concibe una propuesta musical de identidad cubana, aunque de acuerdo con la época su lenguaje musical no se caracteriza exclusivamente por una estética nacionalista. En este sentido,

como menciona Clive Kronenberg (2008) el compositor es más bien el creador de un lenguaje que sintetiza su herencia afro indígena con la estética europea, al mismo tiempo que aborda la dicotomía entre el campo de la música popular y la música erudita —aspecto que también es mencionado por Aharonián en sus supuestos sobre estéticas latinoamericanas—. Para Aharonián, este “rompimiento de límites” se relaciona con las búsquedas para resignificar el material sonoro en América Latina:

Las inquietudes de comunicación del compositor “culto” lo conducen a intentos de lenguaje “directo”, y las inquietudes de quebrar el cerco comercial conducen al compositor “popular” a hallazgos formales muy cercanos a los de sus colegas “cultos”. De hecho, varias de las tendencias enumeradas aquí son comunes a ambas áreas: la “cultura” y la “popular” (o mesomusical) (Aharonián, 2012: 101).

Hacemos la salvedad de que el término “mesomúsica”⁷ del que se apropia este autor es mencionado por Carlos Vega en su propuesta para describir la música del campo popular; término que ha sido ampliamente discutido y debatido en las últimas décadas. Sin embargo, destacamos que aquí la cita refleja una concordancia de ideas que se presentan en un grupo de productores de música de vanguardia en América Latina. Para Aharonián, los compositores desde 1994 pueden generar música desde ambos espacios: “una tarea creativa simultánea en ambos campos” (*Ibidem*).

Por su parte, en el artículo que escribe Castro Pantoja (2014), se presenta el supuesto de que Brouwer les concede la primacía a ciertos elementos musicales no occidentales, al mismo tiempo que conserva una versión de aquellos que fueron claramente impuestos por los españoles durante la época colonial, constituyéndolos así parte de su herencia. De manera hipotética, la filosofía compositiva de Brouwer, para Castro, podría insinuar que la eliminación de los elementos “nacionalistas” representa una solución para el problema de la identidad surgido durante la época de la colonia. No obstante, la transición de Brouwer hacia la vanguardia alcanza un carácter “universal” —término que también es asiduamente criticado— aun sin perder una noción de identidad. En este sentido, la música afrocubana se presenta de manera más abstracta, orientándose hacia una dirección diferente y volviéndose más accesible en una connotación global y transcultural.

⁷ Sobre este concepto y su utilización, en la entrevista realizada a Rubén Olivera se menciona: “Coriún sabía perfectamente que el término ‘mesomúsica’ había aparecido en el círculo de la academia para indicar ciertos avances de Carlos Vega en torno a esas músicas. Sin embargo, no se apropiaba de ello, utilizaba ese término para ubicarlo en el contexto de la academia” (Olivera en entrevista con la autora, 2024).

Para comprobar estos rasgos de universalidad sin perder su particularidad como latinoamericano, Castro aplica un método de análisis semiótico, basado en los postulados de Eero Tarasti, sobre la obra *Paisaje Cubano con Lluvia*. Reparemos en lo que considera este autor respecto de las isotopías⁸ de Tarasti: “En consecuencia, se podría afirmar que la forma refleja dos isotopías presentes simultáneamente: una que se refiere al diseño estructural de la obra y otra que trata la narrativa implícita del trabajo” (Castro, 2014: 10).

Se sugiere que la pieza presenta secciones en cuanto a su forma, que contrastan en la utilización de las guitarras y sus técnicas, en cuanto a la textura y a la densidad cronométrica. Probablemente, el sentido narrativo que encuentra aquí Castro se relaciona con la idea de un paisaje sonoro en donde la lluvia en Cuba sería el programa. Claramente, al considerar una descripción de la lluvia, Brouwer invita al oyente a contemplar esta sonoridad a través de la manipulación del material sonoro del modo que venimos reflejando. Sin embargo, ¿cuáles serían aquí los elementos *minimalistas* o asociados a la nueva simplicidad?

Continuando con el análisis de Castro, en cuanto a la repetición insistente de ciertas figuras rítmicas explica lo siguiente:

(...) se podría argumentar que este estilo compositivo permite que se desarrolle el programa musical: el uso de elementos mínimos proporciona al compositor una herramienta que le permite ofrecer una representación veraz del programa detrás de la pieza. Se podría sostener que el sonido de la lluvia es más rítmico que melódico; por lo tanto, el minimalismo emerge como una isotopía que permite que ocurra una interacción rítmica, dado que su centro ciertamente no es la complejidad melódica ni armónica (al menos no en un sentido wagneriano) (Castro, 2014: 12).

Aunque no concordamos en la comparación que presenta con el compositor Richard Wagner, entendemos que la presunción del autor posee un cierto anclaje en la propuesta de Aharonián y Paraskevaídís. En esta pieza no es lo más conveniente concentrarse en las alturas, sino en otros aspectos como el textural y el rítmico. En cuanto a la reiteración de los elementos podemos observar que se presenta en torno a una idea que refleja la identidad sonora de la pieza, así como también una identidad subyacente: la cubana.

⁸ El concepto de isotopía está relacionado con las teorías de Greimas sobre el signo y su capacidad narrativa. Podría entenderse como un signo musical que carga de significado a la obra y le da cohesión. Por ejemplo, aquí el autor menciona la estructura formal de la pieza como una isotopía que se presenta con diversas texturas y modificaciones de los elementos (sobre todo rítmicos) en cada sección.

(...) se podría argumentar que hay una cantidad justa de síncopas, que a menudo se relacionan con la tradición afrocubana, pero no hay una figuración clara que apunte a la idea de “cubanidad”. Sin embargo, la textura de la pieza, siendo un cuarteto de guitarras dividido en cuatro partes distintas, no muestra una separación importante en términos de rango ni timbre, yendo hacia la dirección de un elemento muy distintivo de la estética “tradicional” cubana. Esto también se respalda por el hecho de que no parece haber una función específica asignada a cada parte. (...) De hecho, las partes a menudo parecen superponerse creando una intrincada red textural que da la ilusión de múltiples gotas de agua cayendo en momentos aleatorios. Esta textura lleva a la conclusión de que lo que Brouwer está presentando aquí es una isotopía que apunta en la dirección de la “cubanía” (Castro, 2014: 13).

Coincidiendo con el abordaje de la obra hasta donde hemos observado, entendemos que estos rasgos se verifican en tanto que, cada una de estas guitarras, presenta un patrón rítmico que ciertamente es repetido un número determinado de veces [Figura 1]. Esto, sumado a la simplicidad de los elementos, en primera instancia se asocia a una predominancia de lo mínimo. Sin embargo, si hemos de optar por relacionarlo con el *minimismo*, no así con el minimalismo, damos cuenta de que los motivos son levemente modificados y presentan sintaxis no discursivas.

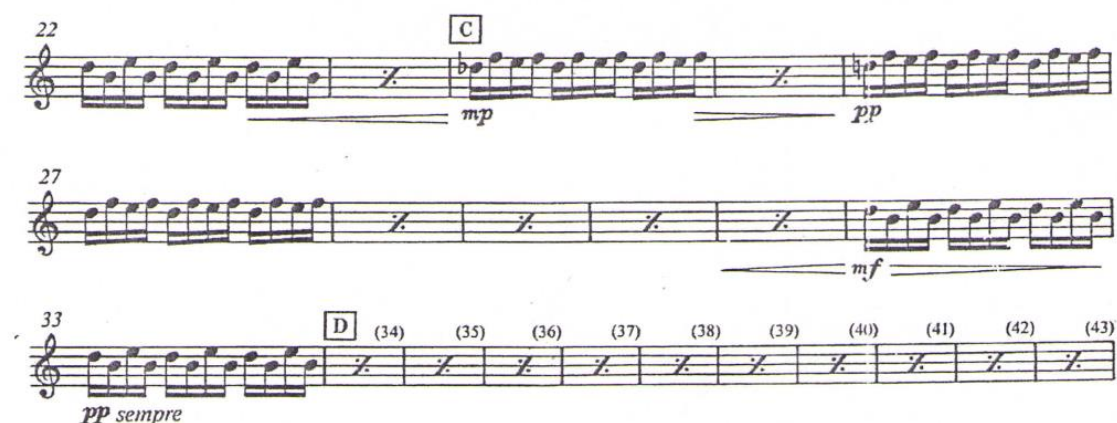


Figura 1: Leo Brouwer, *Paisaje cubano con lluvia*, guitarra III, c. 24 a 43

A su vez, la identidad de la pieza, aunque soslayadamente o de manera abstracta como mencionan estos autores, está dada por la utilización de determinados procedimientos que se vinculan con la introducción de elementos rítmicos afrocubanos en las producciones del autor: “(...) durante este período, su último y actual período (1980 hasta la actualidad) se ha visto un retorno al lenguaje tonal con técnicas vanguardistas limitadas combinadas con idiomas africanos tradicionales” (Kronenberg, 2008:43).

Con esta generalidad de apreciaciones no queremos sostener que todas las obras de Brouwer —o aquellas compuestas aproximadamente desde 1970— puedan contenerse

en el *minimismo* latinoamericano. Es nuestra intención diferenciar ciertos aspectos que son posibles de ser analizados bajo esta categoría, estableciendo una distancia con el movimiento de la nueva simplicidad o el neorromanticismo. En su apariencia y habiendo detectado el hecho de que Aharonián analiza esta obra y la incorpora al *corpus* de producciones latinoamericanas, vemos cómo la aparición de elementos reiterativos, bloques sonoros contrastantes, un sentido del tiempo distinto al del compositor europeo, sintaxis a discursiva, ideologización y el rompimiento de límites incorporan a *Paisaje Cubano con lluvia* en un *minimismo* latinoamericano más que a un minimalismo anglosajón o a la nueva simplicidad germana. Sin embargo, hemos de destacar que solo se han presentado pocos rasgos de algunos compositores asociados a este último, dado que en la época a la que estamos haciendo referencia, solo se pueden ubicar a estos referentes como principales productores enmarcados en ese movimiento.

CAPÍTULO 4. EL *MINIMISMO* COMO CATEGORÍA

4.1. Interacción entre postulados del *minimismo* y la música

Para este apartado se han seleccionado un *corpus* de obras que permiten de una manera directa presentar a través de lo enunciado los procedimientos que se visibilizan en un *minimismo* latinoamericano. El recorte temporal de estas músicas tiene que ver con la necesidad histórica planteada con anterioridad y con la relevancia de estas piezas para la categoría en estudio. Las obras son: de Mariano Etkin, *Caminos de Cornisa y Música Ritual*, y de María Cecilia Villanueva, *Birlibirloque*. Estas fueron seleccionadas no solamente por el universo establecido para esta investigación, sino porque dentro de las pesquisas realizadas para sistematizar los rasgos del *minimismo* latinoamericano, han sido analizadas tanto por Aharonián como por Paraskevaídis. Por tales motivos, serán observadas desde determinadas áreas de análisis para luego poder hacer la vinculación pertinente a ciertas modelizaciones musicales en torno al concepto que nos ocupa.

4.2. Gerardo Gandini

En este apartado breve, creemos pertinente presentar algunas premisas sobre este compositor ya que, en una primera instancia, fue considerado como parte de la producción que podría incluirse (con ciertos aspectos) en las propuestas *minimistas* latinoamericanas. Esto se debe, principalmente, a que una de las piezas a las que hace referencia y también analiza Aharonián es la ópera *La casa sin sosiego* (1990), con libreto de Griselda Gambaro. Esta obra, aunque sale del recorte temporal de nuestra investigación, es una pieza de vastas dimensiones que, para este recorte, excede los límites de esta tesis⁹.

Por otro lado, si bien el autor muestra particularidades que no permiten ubicarlo con la noción de identidad (discusión de la generación de compositores mencionados), nos interesa indicar una mínima información acerca de su pensamiento compositivo y aclarar que las piezas contenidas en el ciclo *Oneiron*, *Sol Oneiron* y *Tri Oneiron* fueron analizadas para comprobar rasgos de hipertextualidad, de austeridad textural y de determinados dispositivos utilizados. Por estos argumentos, y contemplando que Gandini

⁹ La partitura está disponible para consulta en la Biblioteca Nacional, en la Audioteca (Departamento de Música y Medios) ubicada en Buenos Aires.

es un compositor ciertamente influyente para la generación del CLAEM, comenzaremos con indicar breves datos acerca de su biografía y de su pensamiento estético.

Gerardo Gandini, nacido en la Ciudad de Buenos Aires en 1936 y fallecido en la misma ciudad en 2013, fue uno de los pianistas, pedagogos y compositores de mayor renombre en Argentina. Estudió con figuras como Goffredo Petrassi y el director del CLAEM, Alberto Ginastera (institución de la cual fuera como docente). Tuvo una gran labor como pianista reconociendo a los principales referentes como Roberto Caamaño, Pía Sebastiani e Yvonne Loriod como sus docentes más renombrados. A propósito de ello, Gandini también formó parte del último ensamble instrumental de Astor Piazzolla. Destacable fue su labor pedagógica no solo en el CLAEM sino también en la *Juilliard School of Music* de Nueva York; en la Facultad de Música de la Universidad Católica Argentina; en el Conservatorio Gilardo Gilardi de La Plata y en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. También estuvo a cargo de los cursos de Música Contemporánea de la Fundación San Telmo/ Instituto Goethe en Buenos Aires. Se desempeñó como director musical de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires y del Teatro Colón y, además, fue director-fundador del Centro de Experimentación en Ópera y Ballet. Recibió numerosas becas y distinciones como compositor, entre ellas la beca del Gobierno Italiano (1966); la *Guggenheim* (1982); el Premio Municipal de Composición (1960), el primer premio del Congreso para la Libertad de la Cultura (Roma, 1962); el Premio *Molière* por música para teatro (1977) y el León de Oro del Festival de Cine de Venecia (1998). En 1996, el Fondo Nacional de las Artes le otorgó el Premio a la Trayectoria y ese mismo año recibió el Premio Nacional de Música por su ópera *La ciudad ausente*. Es considerado uno de los referentes más relevantes en la música contemporánea argentina de la segunda mitad del siglo XX.

Para continuar con el hilo conductor generacional entre los compositores tomados como muestra, es preciso, por tanto, destacar algunos aspectos de Gandini en cuanto al CLAEM, sus mecanismos compositivos y proponer un esbozo sobre su estilo personal; estilo que tiende a evidenciar una cierta distancia con compositores como Coriún Aharonián. De su paso por el CLAEM se reconoce su fuerte influencia y su presencia como intérprete. El mismo compositor uruguayo, utilizado en esta tesis como marco teórico, es el que menciona la gran importancia que tuvo como docente de composición en sus clases del CLAEM: “(...) fue decisiva la influencia que tuvo sobre mí Gerardo Gandini, desde mucho antes, sobre todo en su modo informal de enseñar. Y en su modo formal, ya que sus clases eran excelentes.” (Aharonián como se citó en

Vázquez, 2015:36). Esto se confirma en varias entrevistas del libro de Vázquez, en donde se manifiesta la personalidad de Gandini al dar clases de composición. Agregando a lo anterior, también observamos que se presenta una suerte de informalidad en las relaciones personales que establecía con los becarios. Esto último queda evidenciado a través de las charlas que se realizaban en un ámbito ajeno a la institución: “Gandini era un impresionante transmisor de conceptos y vivencias en la charla informal, que tenía lugar en cafés de la zona. Era muy importante esa institución de la conversación con Gerardo.” (*Ibídem*) Se suman a estas apreciaciones las de otros becarios: “Quien influenció mucho en mi producción fue Gerardo Gandini, uno de mis maestros y gran amigo” (Aponte-Ledée como se citó en Vázquez, 2015:56); (...) “De él aprendí muchísimas cosas que me acompañan hasta hoy. Él siempre estaba disponible, siempre estaba de buen humor, siempre le encantaba tocar o ejemplificar alguna otra cosa. Sus clases de análisis eran de un rigor extraordinario (...)” (Paraskevaídis, como se citó en Vázquez, 2015:213) En esta última cita, luego de mencionar cuáles fueron los aportes más significativos del Centro, Paraskevaídis continúa atestiguando sobre Gandini: “Además era un trato muy llano, muy afable, muy fraternal, muy como ‘entre nosotros’, que se prolongaba en el café: luego o después de los conciertos, o en el cine club donde también nos cruzábamos (...)” (*Ibídem*).

Como se observa, se evidencia una gran influencia del maestro en los compositores de esta generación. Es interesante, por otro lado, cómo el mismo Gandini es el que aporta cierta noción de identidad en su relato sobre el cierre del CLAEM:

Hubo una etapa, acá, con el instituto Di Tella, donde había una biblioteca y demás. Más o menos se sabía qué estaba pasando en el mundo y se producía una especie de autocensura en los compositores, o sea, tratar de que lo que se hiciera estuviera dentro de lo que en otras partes se estaba haciendo. Me da la impresión de que el cierre de esa fuente de información sobre “la última pomada” ha producido un cambio favorable, en el sentido de que, en cierta medida, ha hecho descubrir las cosas nuestras sin mirar tanto las que venían de afuera. (Gandini, 2023: 23)

Un punto de convergencia para el autor, que permitiría insertarlo momentáneamente en la construcción de una noción sobre la identidad argentina, parece haber sido su vínculo con el campo de la música popular. Aunque con un fuerte contacto con ella, Gandini establece una diferencia entre sus composiciones cultas y su interés por el tango y el jazz. Sin embargo, la música popular le impacta en cuanto a su recepción porque implica una indiscutible participación del oyente. Probablemente lo que destaca es su participación en el sexteto “Tango nuevo” de Piazzolla. No obstante, en el 2003

pronuncia que el género está estancado: “se hace Piazzolla o se invita a las orquestas viejas, me parece que de Tango yo no entiendo nada” (Gandini, 2003)

En su música, además de la hipertextualidad de la que se vale como procedimiento, se observan detalles virtuosísticos que se asocian con polirritmias o polimetrías sumamente complejas como en la obra *Estudios I-V* para Violín y piano (estudios que son considerados por el propio Gandini, como estudios de composición). Asimismo, su obra se nutre de referencias de ideas cercanas a su propio espíritu, como ciertas piezas en las que entabla una relación con las obras de Schumann. De la misma manera, aunque en su obra académica pretende separarse de las músicas populares, existen ejemplos como la obra *Tenderly*, que muestra su vinculación con el standard de jazz.

Por otro lado, para Gandini el acto de componer tiene que ver con la creación, la gestación de una idea musical como si fuera un rizoma (el mismo Gandini recurría al término “proliferación”¹⁰). Para describir esto, toma el concepto de creación de Pierre Boulez: “existe creación cuando el imprevisto se torna necesario; aparece algo que uno no había esperado” (Gandini, 2023: 158).

A pesar de que no nos concentraremos en la hipertextualidad reconocida en este compositor, destacamos que existen publicaciones e investigaciones que abordan este aspecto del compositor: “(...) Estos materiales, extraídos de diferentes tramos de la tradición histórica, descaracterizados y transpuestos a un contexto nuevo, se vuelven objeto de una reinterpretación.” (Fessel, 2014: 144). Del mismo modo, nos detenemos en considerar momentáneamente estos aspectos. En una entrevista realizada por el viaje de Gandini a Montevideo para estrenar el *Concierto para piano y orquesta* (1980) se le consulta al compositor por su procedimiento con las obras de Schumann. El autor explica que el hecho de utilizar materiales extraídos de otras obras anteriores, como era el caso de las obras para piano de Schumann y de Chopin, tiene que ver con la idea de transformar esos materiales hasta el punto de inventarlos de manera tal de poder mantener “(...) un cierto clima, un perfume (...)” (Gandini, 2023: 44). En la misma línea, continúa su

¹⁰ El concepto de “proliferación” se asocia a la generación de complejos mayores a partir de un fragmento textual de una pieza: “los procedimientos que hacen al mecanismo de proliferación están referidos, en muchos casos, a técnicas cuyos nombres no están precisamente tomadas del lenguaje musical, tales como: -Re escritura (...); - Deconstrucción-decomposición-descomposición- reconstrucción-recomposición (...); -Borrado-cavado-frotage-pentimento (...) – Potpurri homogéneo o heterogéneo (...); -Superposición (...) sobreimpresión (...) -Montaje-corte-asociación-fundido-contraste (...)” (Gandini, 2023:135)

explicación mencionando que la intertextualidad de alguna manera se relaciona más intrínsecamente con la literatura argentina, como el caso de Borges.

Para finalizar este corto segmento, destacamos lo que menciona Pablo Fessel¹¹ sobre la manera en la que Gandini comprendía el proceso de la composición:

(...) Gandini entendía la composición como resultado de una conversación de las diferentes músicas en un “museo sonoro imaginario”. Esa posición asume la disponibilidad de los materiales musicales elaborados a lo largo de la historia. Su poética articula de este modo una adscripción a la contemporaneidad estética con la plasmación compositiva de una historia personal de recepción. (Fessel, 2014:136)

4.3. Mariano Etkin

Para este apartado comenzaremos por adentrarnos en la vida y obra de Etkin. El compositor, nacido en la ciudad de Buenos Aires en 1943 y fallecido en la misma ciudad en 2016, estudió con figuras de la música académica culta como Guillermo Graetzer, Gerardo Gandini y Luciano Berio, entre los más destacados. Se formó, asimismo, en la *Julliard School of Music* de Nueva York y se perfeccionó como director de orquesta con Paul Hupperts y con Pierre Boulez. Tuvo una gran labor como docente en la Universidad Nacional de Tucumán y en la cátedra de composición de la Universidad Nacional de La Plata. Además, fue becario del CLAEM entre 1965 -1966 y en 1971. En su producción se manifiesta un pensamiento ideológico que se demuestra a través de su compromiso manifestado en una vasta literatura, como así también en la participación en el Núcleo Montevideo y los CLAMC.

Hemos dado cuenta en este trabajo de algunas puntas del pensamiento ideológico de Etkin, como así también, de ciertos lineamientos en torno a la cultura latinoamericana y a la música. Sin embargo, hemos de revisar, tal vez de un modo sintético, otros aspectos.

A pesar de su corta edad, el ingreso de Etkin al CLAEM fue realmente una excepción. La relación que estableció con ciertos compositores estuvo relacionada con preocupaciones estéticas similares a las de algunos colegas latinoamericanos:

¹¹ Si el lector busca ampliar las características mencionadas, recomendamos la lectura de las investigaciones de Pablo Fessel consignadas en la bibliografía de esta tesis.

(...) ¿cómo era posible que en un país en el que se hablaba la misma lengua en que nos comunicábamos y con quienes teníamos que tener intereses compartidos, de repente esa gente hiciera una música neoclásica o neorromántica, cuando, para nosotros, eran estilos muy poco interesantes? (...) Surgía, consecuentemente, un gran interés por conversar con ellos. (...) Y así, se fueron gestando relaciones y amistades. (Etkin como se citó en Vázquez, 2015: 105)

Más adelante, en la misma entrevista, explica cuáles fueron los docentes más influyentes en su paso por el Centro. A partir de este relato, podemos deducir que tanto Luigi Nono, con sus preocupaciones sobre la creación musical latinoamericana, como Iannis Xenakis, con sus propuestas formales en la música estocástica, sirvieron como puntos de referencia para Etkin en el descubrimiento de una dialéctica similar a la de otros compositores contemporáneos. Para él, lo más trascendental de Xenakis fue la vuelta a la materia sonora y la idea de que este tipo de música, tan matemática y rigurosa podría estar sujeta a modificaciones por voluntad propia del compositor. Había allí, una libertad del compositor que escapaba a las normas de la escritura científica: “Xenaquis, que fue un gran descubrimiento: como sonido, como actitud frente al material, la manera de pensar la música, todo. Fue realmente algo impresionante.” (Etkin, como se citó en Vázquez, 2015: 106)

Por otro lado, cuando menciona la repetición como procedimiento que se observa en la producción de determinadas músicas del siglo XX, lo hace en torno a un supuesto muy similar al de Aharonián. Es decir, la repetición para Etkin, en particular cuando analiza las *Seis melodías para violín y piano* de John Cage, se vincula con una mínima variación. La reiteración de los objetos sonoros, como explica, “(...) se revela en la secuencia de los objetos y no en los objetos mismos (...)” (Etkin, 2005:68) La repetición se transforma en la norma de determinados compositores, pero con sutiles variaciones: “la repetición permanentemente variada”. (*Ibidem*) Asimismo, especula sobre los materiales entendiéndolos como “materia”; “materia” que, por la novedad en su tratamiento, particularmente en sus obras, se despoja del paisaje europeo para convertirse en una unidad más bien simbólica de la cultura latinoamericana. (*Ibidem*)

4.3.1. Caminos de Cornisa (Etkin 1985)

Presentadas estas mínimas referencias creemos que una de las obras de este autor que puede servir para entablar un diálogo con el *minimismo* es la pieza: *Caminos de cornisa*, escrita en 1985. Compuesta para flauta, clarinete en Sib, piano y un set de

percusión que incluye tam tam, gong muy grave, bombo y campana tubular, la música plantea una sonoridad particular en donde el discurso musical se relaciona con un transcurrir lineal y no lineal del tiempo.

Para comenzar con este análisis observaremos el sistema de organización de alturas de esta pieza. *Caminos de cornisa* comienza solo con el piano [Figura 2], que desarrolla un campo rítmico uniforme de corcheas y una secuencia de alturas que se duplica en octavas¹² en ambas manos (al comienzo). Con una indicación de tempo, 76 (la corchea), la pieza inicia el transcurrir de su narrativa:



Figura 2: Mariano Etkin, *Caminos de cornisa*, s/c

Esta secuencia, presentada en un campo rítmico uniforme, nos indica un cierto estatismo rítmico, una repetición que puede relacionarse con la música minimalista. Sin embargo, la indicación de un tempo relativamente lento y las pequeñas modificaciones en la sucesión de alturas, son susceptibles de relacionarse con lo que Aharonián menciona como desarrollo por microprocesos. Del mismo modo, estas mínimas variantes, que ya han sido advertidas en análisis previos de obras como *Nada* (1993) de Paraskevaídis, *¿Y ahora?* (1984) de Aharonián, son las que podemos relacionar con mecanismos que implican la repetición a través de un campo rítmico no mecánico. Es decir, la reiteración del material sonoro, pero cada vez de una manera distinta o con sutiles modificaciones.

¹² A una distancia de cuatro octavas. Entendemos que esta amplitud de registro modifica el timbre y les quita cierta puntualidad a las alturas. Es decir, la altura quedaría más asociada a un registro y a su sonoridad.

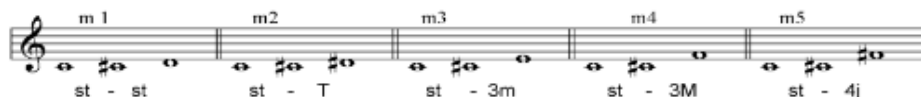
Observemos este proceso de repetición mínimamente variada a través de la aplicación de la metodología de los micromodos ¹³ en las alturas. Llevado a las mínimas distancias, las alturas que utiliza para este segmento son únicamente 5 [Figura 3]:



Figura 3: segmento de alturas llevado a las mínimas distancias u orden mínimo

Desde este análisis de las alturas, se observa una predominancia del semitono y, por tanto, del micromodo menor 1. Para una mejor comunicación de lo que estamos abordando con relación a la organización de las alturas, dejamos a continuación una clasificación de los micromodos de Francisco Kröpfl, sistematizados por María Inés García [Figura 4]:

1- Los que tienen como eje el semitono (micromodos menores)



2- Los que tienen como eje la segunda mayor (micromodos mayores):



3- Los que tienen como eje la tercera menor:



4- El que tiene dos terceras mayores:

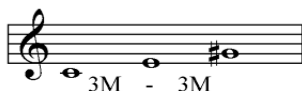


Figura 4: García, Apuntes de cátedra, p. 2

¹³ El micromodo es el concepto propuesto en la metodología de Francisco Kröpfl para el análisis de las músicas no tonales. Con una raíz en la “Teoría de los conjuntos de grados cromáticos” de Allen Forte, Kröpfl describe al micromodo como la red interválica más pequeña que puede darse en una permutación de sonidos. Así, en el total cromático, existirán doce permutaciones posibles. En oposición, el macromodo consiste en la sensación generalizada en donde predominan ciertas relaciones interválicas.

Ahora bien, para sistematizar esta micro variación, revisaremos el perfil melódico que se construye al inicio desde las alturas: -la# -si- la natural- si- -la#-. Suponemos que se mantendrá ese relieve y que desde el sonido -la#- se volverá a un -si-. Sin embargo, esto se ve modificado con la aparición de una altura más aguda, el -do-. En ese gesto discursivo, el -do- que podría haberse trasladado a un si natural, no lo hace: desciende a un -sib- que se traslada hacia un -la natural-. El -la- continúa su ascenso hacia la nota -si- y este sonido en lugar de volver al -la#-, como al comienzo, se mueve hacia un -do- otorgándole un perfil de escala a este pasaje. Nos preguntamos entonces, ¿cuál es la expectativa? Suponemos que esa nota -do- retornará, por grado conjunto, a la nota -sib- (como lo había hecho antes). Sin embargo, esto no ocurre ya que el compositor coloca la nota -la natural-. Si comprobamos estas redes de alturas definidas, nota por nota, damos cuenta de que, si bien posee giros similares, estos se ven modificados en la medida que Etkin opta por la permutación de las alturas: “el equilibrio levemente inestable de la utilización de procedimientos de mínima variación genera un dinamismo no direccional en una música construida en base a *ostinati* (...)” (Etkin, 1998: 56) A pesar de que estas apreciaciones se realizan en torno al análisis de la obra de Igor Stravinsky *Requiem canticle* (1966), podemos relacionar estos procesos de repetición y mínimos desvíos con el campo rítmico uniforme que presenta el piano.

Continuando con una descripción del comienzo de la obra de Etkin, la voz más grave del piano (mano izquierda) en su inicio parece estar duplicando las alturas a la octava de la mano derecha. Sin embargo, podemos señalar que, con una mínima modificación de la secuencia, la voz de la mano izquierda del instrumento introduce la nota- la- cuando la voz aguda está realizando un - sol # - (en el 13° ataque). Esto incorpora una disonancia. De la misma manera, esto sucede en el 20° ataque, por ejemplo, con el - reb- y el -do-. La disonancia está extendida en este camino sinuoso de manera vertical y de manera horizontal, como así también el procedimiento de la micro variación se hace evidente en la permutación de las alturas.

Con la indicación de una cifra A, el piano continúa con la misma secuencia rítmica-melódica que, en el pasaje anterior, pero plantea variantes rítmicas (les agrega una fusa a sonidos con una asimetría o desbalance en el campo rítmico uniforme). Desde el punto de vista de las alturas, el segmento inicial [Figura 5] presenta los siguientes micromodos:

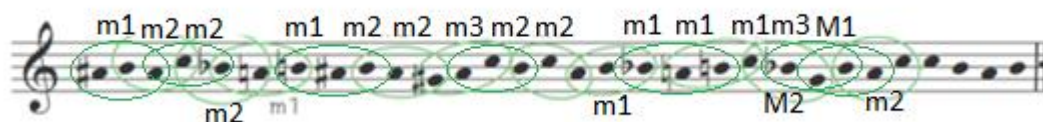


Figura 5: Micromodos del fragmento inicial de *Caminos de Cornisa*

Como observamos, el campo no tonal, que podría describirse como un giro cromático (llevado a las menores distancias), permanece estable hasta que irrumpe un micromodo Mayor caracterizado por el tono. Desde una percepción generalizada, como el macromodo, este intervalo de segunda mayor interrumpe el discurso no tonal y plantea un leve diatonismo. Esto nos lleva a considerar que la estabilidad en la secuencia de alturas se modifica ligeramente por la alternancia de estas y juega con la expectativa del oyente. Agregando a lo anterior, a través de las variantes mínimas en el campo rítmico uniforme se produce un desvío de la simetría esperada.

Volvamos ahora al aspecto rítmico. En principio, como advertimos, se plantea un campo rítmico uniforme que se presenta primero en el piano, en corcheas, y luego en el clarinete que hace sonar figuras de larga duración (sumado a esto el calderón). Este campo rítmico se desdibuja en la medida que el piano introduce mínimas variantes (le agrega una fusa a la corchea de determinadas alturas). Además, a esto se suma una recurrencia acentual que perceptivamente está dada por el registro grave y el contorno de las alturas. Es decir, en la mano izquierda del piano, por momentos se percibe acentuado el -la-, y por otros el -la#-, debido a que son las notas más graves dentro de un repertorio de alturas (esto sucede en el segmento de piano solo).

Existe, además, una manipulación desde los acentos que es preciso observar. Por un lado, el campo rítmico uniforme tiene su acento posicional (en la nota -la#- con la que comienza la secuencia). Sumado a ello, también se perciben acentos tónicos dados por el repertorio de ámbito estrecho de sonidos que decide utilizar: en el primer segmento el -do- es el sonido más agudo. Es decir que tiende a percibirse acentuado respecto de los otros por ser un acento tónico. Sin embargo, al agregar una fusa a las corcheas, este desbalance rítmico introduce un nuevo acento: el agógico (dado por el mayor valor que contienen las figuras en ese campo rítmico). Las notas que se perciben acentuadas con esta propuesta rítmica son las notas -la#-, su enarmonía con el -sib- y el -do-. El perfil melódico que se dibuja es de un ámbito estrecho y desde el parámetro del ritmo

advertimos cómo se manipula el material a través de las mínimas variaciones o la reiteración variada.

Por otro lado, la flauta comienza a tocar cuando el clarinete ha terminado su última nota y lo realiza desde la misma altura: un -mib-, otorgando continuidad al pasaje. Este es el primer momento de la pieza en donde aparece una indicación de compas: 4/4. Inferimos a raíz de ello que, para Etkin, estas posibilidades métricas son referencias para el intérprete. Esto se deduce ya que, desde el comienzo hasta esta aparición, parece existir la idea de un campo rítmico no pulsado y la sensación de estímulo y movilidad. Así, en esta primera presentación del material sonoro, y en cuanto al aspecto rítmico, observamos determinadas divergencias acentuales detectadas también en los motivos de la pieza *¿Y ahora?* de Aharonián. En palabras de Kröpfl estas divergencias acentuales “generan procesos de tensión rítmica” (Kröpfl, 1986:14).

De algún modo, sumadas a estas apreciaciones, entendemos una identidad sonora caracterizada por la elección de determinados procedimientos que invitan a considerar una propuesta basada en un programa. Un programa que implica la descripción de una situación particular en la que podemos sentirnos al borde de la cornisa. Para ello, el compositor utiliza la modificación de la densidad textural y la repetición no mecánica de los elementos de una manera poética. Abordaremos esta perspectiva más adelante.

Nos introducimos, entonces, en tratar de comprobar cómo se vinculan los postulados enunciados anteriormente y el pensamiento que caracteriza a estas músicas, que de cierto modo nos acerca a una producción *minimista*. Para ejemplificar esto, que parece ser un supuesto muy arriesgado, podemos incluir las apreciaciones de Paraskevaídis. En la cita a continuación, la compositora expresa cómo se separan las obras latinoamericanas de la clasificación minimalista norteamericana y cómo es necesaria una construcción de una terminología que dé cuenta de características propias:

Partiendo de los tres representantes estadounidenses del período histórico de la música minimalista: Terry Riley (1935), Steve Reich (1936) y Philip Glass (1937), se observan extensas macroestructuras, igualmente prolongadas en la duración cronológica real y en su percepción sensorial. La ausencia total y voluntaria de silencios y de fluctuaciones dinámicas - es decir, la presencia de compactos sonoros de bloques alrededor del *forte*, cuyos cambios rítmicos, melódicos o armónicos son tan esporádicos y espaciados como para generar una salida de la realidad y de relación con ella- conducen no a lo mágico-ritual sino a un estado de letargo que, además de sus connotaciones políticas, perturba o directamente anula la percepción profunda y el goce sensible del hecho musical, y logra a menudo destruir- a través de la automatización- cualquier posibilidad racional, intuitiva o emocional de la comunicación real de ese hecho. (Paraskevaídis, 1989:1)

Aunque no adherimos a la radicalidad de su posicionamiento atravesado por lo ideológico, de alguna manera, la repetición continua propia de los textos musicales minimalistas norteamericanos presenta una cualidad sonora que no evidencia una música basada en lo “mágico ritual”, como así tampoco una connotación política basada en una lectura del contexto. Como mencionamos, estas especulaciones son cuestionables dado que se generalizan rasgos de un determinado *corpus* de obras (nos referimos a las producciones de la década de 1960 como las de Terry Riley¹⁴, Steve Reich, Philipp Glass, entre otros). Por ello, es posible considerar que, a través de la manipulación de los parámetros musicales, determinados procesos y estrategias compositivas; se convierten en una metodología que da cuenta únicamente del quehacer latinoamericano; una manufactura musical alejada de la tradición europea y de la presunta hegemonía del minimalismo norteamericano.

Para continuar con nuestro análisis, como veníamos relatando, cuando ingresa la flauta se produce otro campo rítmico y se observan otras situaciones respecto a la textura y al ritmo, pero el tratamiento de las alturas no difiere en cuanto a su repertorio. A partir de la cifra B [Figura 6] se van intercalando las presentaciones de los instrumentos de a pares: por un lado, el piano (con sus dos manos) y por el otro, los instrumentos de viento.

El tam tam realiza una suerte de pedal que le otorga una atmósfera sutil, como un colchón en el fondo. Las alturas temperadas y determinadas de este pasaje invitan a pensar en un *cluster*: -do-reb-re- mib-mi- fa-.

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano, and Percussion (Perc.). The score is marked with a '5' and a circled 'B' at the beginning. The Flute and Clarinet parts have dynamics of 'no dim.' and 'ffff'. The Piano part has a dynamic of 'fff'. The Percussion part has a dynamic of 'fff'. The score shows complex rhythmic patterns and a cluster of notes in the piano part.

Figura 6: Mariano Etkin, *Caminos de cornisa*, c. 5-8¹⁵

¹⁴ Paraskevaídís coloca en su texto que determinadas observaciones únicamente abordan el repertorio de estos compositores entre 1964 y 1970, y que estas características no se pueden generalizar para un repertorio minimalista más actual.

¹⁵ La numeración de compases se realizó en base a la primera indicación del metro 4/4.

A partir del compás 10, los ataques no son simultáneos (observando independientemente las dos voces del piano, el clarinete y la flauta) y esto, de algún modo, le otorga una idea de estímulo y movilidad desde el punto de vista rítmico. Asimismo, la textura se vuelve más densa. Estos cambios permiten inferir una segmentación de un discurso musical que se percibe estático, como un *continuum* de ritmos y sucesiones de alturas. Luego de la cifra B, es el primer momento que el grupo de instrumentos tiene un ataque en simultáneo lo que puede observarse como un cierre o liquidación de la sección.

Con el resonar de la percusión y una indicación de cifra C, comienza otra sección de esta pieza. Esta se caracteriza por presentar una mixtura entre algunos instrumentos. Por ejemplo, el clarinete hace su aparición con la nota -re-, en un registro grave y con una indicación de *ppp* acompañado de un gong grave que se toca con una baqueta blanda. Después, tras un silencio en su línea, comenzarán a sonar en octavas la flauta junto al clarinete en la nota -re - (que parece polarizada por lo menos en estos cinco compases), mientras el gong ha dejado de sonar. Con un nuevo cambio de tempo, en el compás 20, los instrumentos se irán sumando nuevamente por grupos.

Agregado a esto, en el compás 19 el piano realiza un ostinato rítmico- melódico en la mano derecha y una nota tenida en la mano izquierda. La flauta y el clarinete tocan en octavas la secuencia de alturas: -re-mi-sol-fa-sol-fa-la- (hasta el compás 34) y realizan (duplicando entre ellas) largas duraciones que acompañan el ostinato del piano. Si bien los cuatro instrumentos tocan con dinámicas de *ppp* y *pppp*, la flauta y el clarinete van alternando sus indicaciones de intensidad de acuerdo con los ataques. Estas indicaciones de dinámica, como venimos advirtiendo, son distintas en cada línea, lo que produce una suerte de mixtura tímbrica en los instrumentos dado que se potencian diferentes armónicos en la manipulación de sus intensidades. Por ejemplo, en el compás 22, la flauta tiene una indicación de *pppp* y el clarinete de *f*. Esta articulación de un segmento a otro (segmento que presenta otra lógica de manipulación del material en cuanto a las alturas, los ritmos, las dinámicas y la densidad textural) se detiene en el compás 35 para dar paso a un ataque simultáneo de los instrumentos con una nueva indicación de cambio de tempo (negra: 76).

Dadas estas observaciones, podemos reparar en ciertas apreciaciones en torno a la música del compositor, en este caso, enunciadas por Monjeau, que son ejemplificadoras y nos permiten asociar ciertos rasgos *minimistas* con determinados procesos en la obra de Etkin:

En la música de Etkin, aun cuando ya no siempre en las figuras armónico-melódicas, la forma micrológica subsiste en el tiempo de las acciones musicales. Es un tiempo más bien lento, en el que cada hecho es materialmente sopesado, en una democrática revisión de jerarquías. Como ocurría en la plenitud de las texturas, no hay hechos principales y secundarios. Más lineales o más discontinuos, todos los puntos del tejido tienen su grano, su luz, y su propio tiempo de existencia. (Monjeau, 2013: 88)

Para ahondar aún más en la no linealidad y la discontinuidad en esta obra, como así también revisar esta propuesta sonora, sobre todo desde el punto de vista tímbrico, observamos de qué manera continúa este relato. A partir del compás 34 hay un cambio de compás; en este momento la indicación del metro es 3/4. Las alturas en este preciso y disruptivo ataque son -reb-sol#-¹⁶ acompañado de una dinámica de *fff* y el piano tiene una dinámica de *pppp* en la mano izquierda (que es la que tiene asignada desde el segmento anterior) y en la mano derecha un *fff*. Desde este momento, y con un pronunciado cambio de registro, la flauta y el clarinete comienzan a moldear un perfil de ascenso y descenso de manera microtonal. Esto está indicado al comienzo de la partitura con figuras de notación que, según las instrucciones del compositor, pueden subir o bajar de acuerdo con el signo y con la posibilidad de interpretar una distancia entre sonidos más estrechas que un semitono. Por un lado, la flauta y el clarinete introducen la microtonalidad en la pieza con los *glissandi* (estos instrumentos no utilizan otras alturas que las de -sol#- y -sol-). Por el otro, el piano también duplica estas dos notas y desde el compás 35, el bombo hace su aparición con una figura corta y un *lasciar vibrare*. El último ataque en el compás 39 es simultáneo y cierra la sección con un proceso liquidativo como había sucedido anteriormente. Vemos entonces, una sección caracterizada por nuevas incorporaciones de alturas, tímbricas y dinámicas; una continuidad dada por los valores de larga duración, que se detienen en una interrupción basada en los ataques simultáneos que provocan un quiebre en el discurso.

El segmento final inicia en el compás 41 con una nueva indicación de tempo (negra: 48 *Meno mosso*). Esta vez, la flauta, sin otro instrumento que acompañe, interpreta en armónicos la secuencia de alturas -sol#-la#-sol#-fa#-fa-sol#-fa#-sol#-la#-, continuando con la incorporación de un rasgo tímbrico diferente. Esto lo hace con notas de duración largas y ligadas (similar a lo que realiza el clarinete al comienzo).

¹⁶ En estas alturas también se evidencia un efecto más bien tímbrico y podríamos arriesgar aún hasta percusivo. La noción de una altura puntual se diluye.

En la cifra D, último tiempo del compás 54, acompañan en un ataque simultáneo (con la dinámica *pppp*): el piano con las notas -mi-fa-; el clarinete con la nota -re- (grave) y hace su aparición por primera y última vez la campana tubular con la nota -do-. Luego de estas presentaciones, con una densidad de la textura prominentemente adelgazada, la flauta alterna sonidos con apariciones de silencios escritos: “el «gesto» del silencio tiene una carga expresiva tremenda” (Paraskevaídís como se citó en Kees 2020: 146). En efecto, la flauta termina de tocar sola hacia el final de la pieza [Figura 7]. Aun cuando la compositora no se refiere específicamente a la producción de Etkin que estamos analizando, la mención de un silencio estructural se relaciona con una dialéctica entre el sonido y la ausencia de este. Paraskevaídís considera esta incorporación no solo como un rasgo en las obras *minimistas* en Latinoamérica, sino también como parte de una forma en donde el silencio “está ahí adentro de la obra, en igualdad de condiciones en cuanto a una organización sonora que no parte sólo del sonido, sino que parte del sonido y del silencio.” (Paraskevaídís como se citó en Kees, 2020: 147)



Figura 7: Mariano Etkin, *Caminos de cornisa*, c. 57-62

Para cerrar, revisaremos la propuesta formal de Etkin en esta obra. Desde nuestro punto de vista, la forma de la pieza puede organizarse en 3 secciones. De algún modo, damos cuenta de que la narrativa y la propuesta tímbrica/formal nos invitan a relacionar los postulados que tratamos anteriormente con esta pieza:

La música de Etkin acaso se haya vuelto más elocuente, pero a la vez menos demostrativa. De las micro variaciones nota a nota de *Caminos de cornisa* a las más azarosas variaciones obra a obra de los *Estudios para lágrimas I y II*, Etkin ha terminado pulverizando toda evidencia de un programa estético-identitario, aunque desde luego el desarrollo de su obra sería impensable sin su personal elaboración de aquellos presupuestos. (Monjeau, 2013: 88)

Monjeau analiza de manera crítica las obras de Etkin de la década del 2000, señalando que ciertos rasgos o procesos que caracterizaban al compositor, atravesado por lo ideológico identitario en las décadas de 1970 y 1980, han experimentado transformaciones. Sin embargo, también observa que algunos de estos elementos perduran como rasgos distintivos en la sonoridad de los instrumentos. Para explicarlo con

mayor claridad, es preciso mencionar que el escrito se realiza a partir de la audición de la obra *La naturaleza de las cosas*¹⁷ desarrollado en los Ciclos de Música Contemporánea del Teatro San Martín (2001), en donde ciertamente, desde el punto de vista auditivo, se podía reconocer la fisonomía del compositor, pero como si fuera un punto de quiebre. La pregunta que se hace Monjeau es:

(...) cómo la música de Etkin podía haber dado un vuelco tan significativo sin perder un ápice de su fisonomía. Es como si se hubiese operado un pasaje de textural a lo lineal. Lo textural permanece, pero en un segundo plano. (Monjeau, 2013: 87)

En concordancia con un supuesto programático y en cómo los títulos de las obras de estas décadas en Etkin de alguna manera demuestran una cierta vinculación con un programa estético-identitario, en *Caminos de cornisa* podemos imaginar la invitación a experimentar un viaje musical que evoca la experiencia sensorial y emocional asociada con la exploración de una ladera angosta. La obra inicia con un piano que, a través de un campo rítmico uniforme y sus micro variaciones de alturas, sugiere la representación sonora de un camino sinuoso.

La entrada del clarinete, con sus notas prolongadas en el tiempo, marca un cambio en la sonoridad desde el punto de vista del tratamiento del material que se puede percibir como la apertura de un panorama paisajístico más frondoso, caracterizado por la imagen de árboles que pueden estar a la vera de ese camino. La interacción entre el piano, los clarinetes y más tarde las flautas, genera ciertas sonoridades que contribuyen a la construcción de esta narrativa musical. Destaca en este recorrido la flauta que parece interrumpir, como si fuera un pensamiento, con la sensación de inestabilidad e inseguridad que genera el piano por su estatismo. Del mismo modo, existen momentos de recogimiento que se pueden visibilizar al ingresar los instrumentos de percusión. Recordemos que son ejecutados con baquetas blandas, con indicaciones de *lasciar vibrare* y con dinámicas en cuádruple *piano*.

A medida que la obra avanza en el tiempo, se introducen elementos de disonancia, particularmente dados entre la interacción entre el piano y los instrumentos de viento, lo que añade una dimensión expresiva que refleja las tensiones inherentes al viaje imaginario descrito. La inclusión del clarinete bajo, con su registro grave y su articulación propia, aporta una sensación de austeridad y profundidad, sugiriendo cierta

¹⁷ En este concierto no se presentaron las obras con los autores. Se planteó una audición de las piezas sin dar a conocer su creador.

introspección y misterio. Asimismo, los silencios, que son colocados estratégicamente, resaltan la tensión acumulada, y crean contrastes que refuerzan la narrativa musical. La reiteración y la variación sutil de los elementos rítmicos a lo largo de la pieza contribuyen a enriquecer el discurso musical, resaltando una profunda reflexión dentro de la experiencia auditiva.

El clima se logra al final en donde se amplían los registros sonoros hacia los extremos, acompañados de largos compases de silencio, que amplifican la intensidad emocional y la sensación de llegada a un punto culminante en el recorrido musical. La conclusión de la pieza, con la flauta interpretando notas largas y evocativas, transmite una idea de contemplación, como si estuviéramos llegando al final de un viaje. Es el final del camino de cornisa con una música que funciona como guía a través de un paisaje sonoro.

En la edición facsimilar de la revista *Lulú*, Juan Pablo Simoniello¹⁸ propone una escritura poética que relata también, la propuesta programática de la obra de Etkin:

Caminos de cornisa

Assai meno presto

No hay caminos, hay que caminar siempre en la orilla que se abisma.

Poco meno

Un proceso se torna interesante cuando irreversible. No hay cuentas posibles.

No puedes construir un sistema ni ir atrás en el tiempo.

No hay Forma que te ampare.

Un proceso comienza en las cruces de una curva camino a Potosí, en la Feria de Alasita que huele a orín, con pirquineros que lavan el río en Andacollo, o a los pies del Domuyo de charla con crianceros que hacen su veranada.

Y antes en El Maitén en un paso casual, con César y Zanabria empapado en cerveza, con Emilio, los perros por caminos de tierra.

¿Y cómo llegar a la noción de suceso, de proceso irreversible? (Simoniello como se citó en Monjeau, 2009: 30)

¹⁸ Juan Pablo Simoniello es director general del Centro de Experimentación, Creación, Investigación y Producción en Artes “Gerardo Gandini” del Instituto Universitario Patagónico de las Artes. Este poema no se encuentra en la edición original de la revista *Lulú*. Es una colaboración para la edición facsimilar editada por Federico Monjeau, que fue publicada en el 2009.

Por último, a modo de conclusión, nos interesa mencionar que una colega y ex alumna de Etkin, María Cecilia Villanueva, describe con precisión ciertos principios organizadores de la música del compositor que se vinculan de una manera directa con la obra:

Mariano estaba muy ligado a la idea de exploración y tenía gusto por viajar a las regiones áridas como la Puna, en donde las vastas extensiones sin vegetación no parecían ofrecer nada en términos de escala. Él siempre hablaba sobre las escalas, tanto desde un punto de vista micro como macro, relacionándolo con estas amplias extensiones aparentemente vacías. A pesar de la aparente falta de vida, encontraba fascinante la posibilidad de descubrir algo mientras caminaba, señalando que a simple vista parecía no haber nada, lo cual reflejaba la dualidad entre lo micro y lo macro. Esta perspectiva de extremos y grandes contrastes se relacionaba con su profunda conexión con la naturaleza, especialmente aquella que exhibe condiciones extremas. (...) El concepto de lo extremo, lo aparentemente árido, pero lleno de vida destacaba sobre este contraste y su capacidad para encontrar belleza y significado en esa dualidad. (Villanueva en entrevista con la autora, 2023)

En concordancia con esto, el autor narra también en la revista *Lulú* su tránsito por distintos puntos geográficos de Argentina, lugares desde donde considera que “no se sabe si los materiales se acercan a uno, o al revés, si es uno el que debe ir hacia ellos.” (Etkin, 2009: 137) Decide, asimismo, explicar cuál es el aspecto que más se destaca en los paisajes áridos y revisarlo a través de la dimensión o de la escala: “En estas coexisten de manera asombrosamente transparente las escalas perceptivas más disimiles: por un lado, el guijarro minúsculo y la araña; por el otro, el volcán y el inmenso altiplano” (*ibídem*).

En estas postulaciones sobre la escala, confirmamos una situación programática y una noción de la forma de acuerdo con ciertos principios que existen en la naturaleza. Esta dimensión “escalar” también se torna evidente en los contrastes texturales y en el tratamiento de estos bloques sonoros. La micro variación se pone de manifiesto ya que una mínima variante puede generar un efecto y un cambio en el discurso, que ciertamente mantiene atento a quien escucha y, además, le permite al oyente descubrir nuevas alternativas de audición. Puede, de cierto modo, encontrar la riqueza en la inmensidad como en lo insignificante.

Por último, adjuntamos [mediante un link](#), un gráfico de actuación de los instrumentos y secciones de la forma de esta pieza.

4.3.2. Música ritual (*Etkin 1974*)

Música ritual es una pieza escrita entre 1971 y 1974. Creada para una orquesta sinfónica, fue compuesta para el siguiente orgánico:

3 flautas, 1 piccolo, 3 oboes, 1 clarinete, 1 clarinete en Mib, 1 clarinete Bajo, 3 fagotes, 1 contrafagot, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, 1 tuba, Timbales, bongó, bombo, tumbadoras, platillos, tam tam, 1 piano, 14 violines I, 14 violines II, 10 violas, 8 violonchelos y 6 contrabajos.

La música comienza con los cornos franceses que introducen uno a uno las notas sib- si-do y do#, con la indicación de tocar con sordina y *pppp*. Esta construcción de alturas se ve afectada en la medida que en el compás 6 y 7 se van agregando y superponiendo nuevos sonidos en las voces: lab-la-re- re#. Llevados a las menores distancias tenemos una disposición en donde el semitono prevalece, generando así *cluster* de alturas más bien cromático (compás 5). Cuando ingresan, a su vez, lo realizan con figuraciones largas que luego, a través de la síncopa y de la transformación de estas en duraciones más pequeñas, desdibujan el campo rítmico propuesto por el metro. Esta técnica recuerda una música textural o de masa sonora, que fue muy usual en las producidas por compositores como Ligeti en su periodo intermedio en Europa.

Más adelante, en el compás 9 se introducen los contrabajos [Figura 8]. Estos se suman al *cluster* de alturas tocando ahora las notas -re- fa- sol- si- do-mi- (con una indicación tímbrica particular: con sordina y *sul tasto*). Si observamos solamente las alturas de esta banda de sonidos, damos cuenta de que lo hacen con una estructura de alturas que tiende al diatonismo. Sin embargo, sumadas estas a las de los cornos, entendemos que se genera un *cluster* con casi el total cromático (11 sonidos diferentes).



Figura 8: Mariano Etkin, *Música ritual*, compases 9 al 11

Asimismo, resulta peculiar el tratamiento de modificación del timbre en los instrumentos que se da desde el inicio de la pieza. Por ejemplo, en el compás 16 con la entrada en las cuerdas (*sul tasto* y *con sordina*), mientras que los cornos alternan entre colocar y extraer la sordina. En el compás 18 pide a los cornos un sonido abierto y, además, estos se modificarán mediante la colocación de la sordina. Las flautas ingresan con una indicación de *legatissimo* en este momento; aunque no modifican su timbre, poseen una indicación de *ppp* y *mp*, aplicando también *crescendos* y *diminuendos* sobre su línea. En el primer tiempo del compás 20, la textura se ha vuelto a engrosar y el *cluster* de sonido, si observamos cómo está presentado, tiene una construcción más diatónica en las cuerdas y más cromática en los vientos. Entendemos hasta aquí, que la premisa de la obra está dada por la construcción de la densidad textural, la transformación tímbrica y el estatismo resultante. A modo de muestra, dejamos a continuación un gráfico de densidad de alturas con los distintos instrumentos y registros en los compases 5, 10 y 21 [Figura 9]:

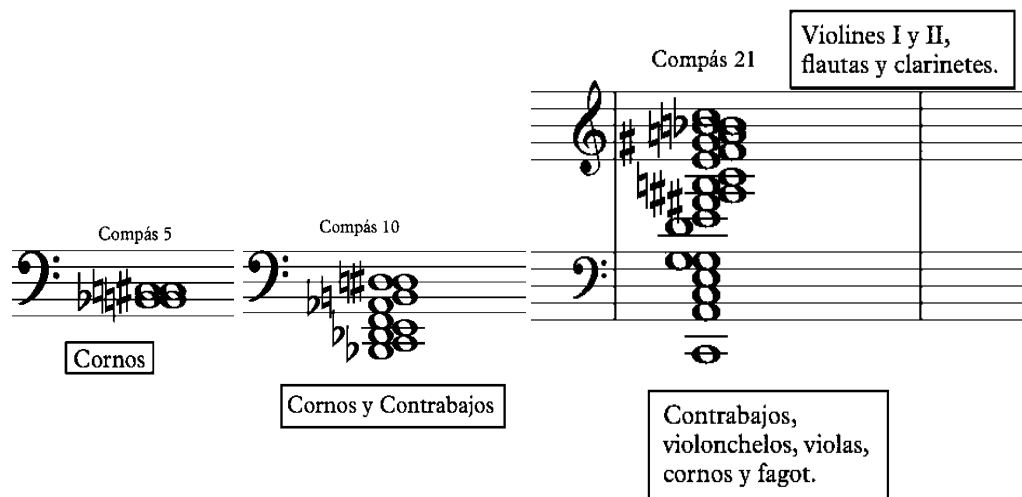


Figura 9: Cluster de alturas en compases 5, 10 y 21

Por otro lado, en el extracto de los compases 15 al 17, si aplicamos la metodología de los micromodos en las alturas que se están dando en simultaneidad en este fragmento, los resultantes son el micromodo menor 1 y el micromodo menor 3 [Figura 10]:

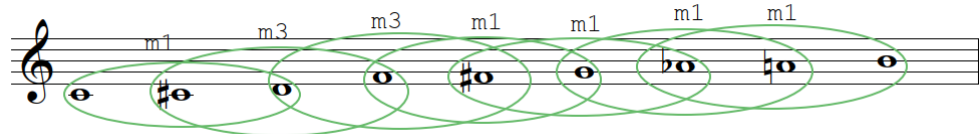


Figura 10: Micromodos en compases 15 al 17 de *Música ritual*

Para Kröpfl, estos micromodos son mayormente asociados a la música no tonal, utilizados históricamente por la segunda Escuela de Viena. En particular el menor 3 produce cierta ambigüedad: “El uso frecuente del menor y el mayor lo ves en Beethoven, y sobre todo en Mahler. En Schönberg es también un modo de crear ambigüedad. A mi juicio esta es la razón por la que el Grupo de Viena usó mucho el menor 3, además del menor 1.” (Kröpfl, 2021:70).

De todas formas, damos cuenta que resulta más pertinente revisar otros factores en esta obra. Es decir, creemos que el planteo de las alturas tiene que ver con determinados repertorios, en donde el semitono se hace presente, pero ciertamente no es un parámetro que aporte información precisa en este caso. Si bien existe un color interválico perceptible, se evidencia una narrativa en donde se encuentra mayormente una organización desde otros elementos más identificatorios del discurso de Etkin: el timbre,

la densidad textural, la dinámica y el registro, que a su vez son los que invitan a contemplar este discurso musical:

Naturalmente el cuestionamiento del modo de pensar secuencial y causalista – al igual que lo ocurrido en la altura- no es un fenómeno exclusivo de Latinoamérica. Sin embargo, el uso de las formas en que se valoriza la repetición y la micro-variación por sobre el desarrollo, las elaboraciones temáticas complejas y la variación de la variación, en nuestro subcontinente se da más bien como recuperación de un espacio; es, además, una alusión indirecta a los mecanismos constructivos de gran parte de las músicas indígenas y negras. (Etkin, 1989: 55)

Aunque desconocemos cuál era la idea musical de Etkin sobre las culturas precolombinas (en el artículo se menciona una apreciación de Rodolfo Kusch sobre la cultura mapuche en un sentido estético), inferimos que se concentra en la repetición como proceso discursivo y su sutil modificación. De este modo, para el análisis, destacamos que utiliza el procedimiento de la micro variación o la mínima variación. Recordamos que este procedimiento se puede entender como un sinónimo del microproceso que mencionara Aharonián en su texto de 1977.

Para ejemplificar, seleccionamos una muestra que resulta más representativa respecto de lo que estamos mencionando. En el compás 21 irrumpe un bongó agudo que desdibuja este estatismo caracterizado por las largas duraciones y la gran masa de sonido que se transforma. Este instrumento aporta una nueva sonoridad y, aunque existe un relato continuo, podría considerarse que esta introducción del instrumento contribuye a contemplar una nueva segmentación del discurso (nos referimos al aspecto formal).

Asimismo, podemos visibilizar procesos de sintaxis no discursiva, en donde Etkin hace uso de la mínima variación. Por ejemplo, el bongó realiza una secuencia de duraciones con 4 elementos rítmicos distintos [Figura 11], que puede observarse¹⁹:

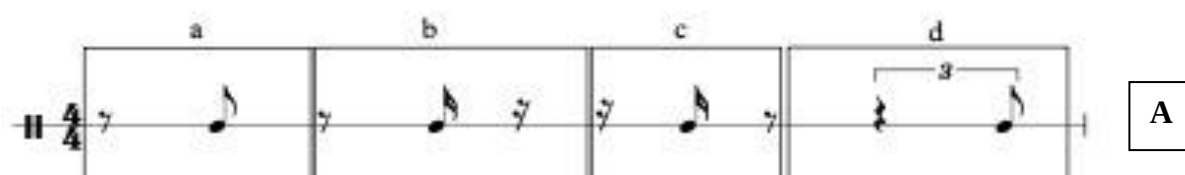


Figura 11: Elementos rítmicos A

¹⁹ Para este ejemplo, se consideró tomar como referencia el análisis rítmico y de la mínima variación que realiza Etkin en el preludio de la obra *Requiem Canticles*, de Igor Stravinsky. Sin embargo, a nivel perceptivo, consideramos que está más presente la relación del intervalo de tiempo o de ataque, que los grupos rítmicos que mostramos. Se puede observar el gráfico de registros y texturas para revisar esta observación.

A continuación, una variante del compás 21, pero agregando un silencio y con algunos de los elementos rítmicos en otro orden de sucesión [Figura 12]:

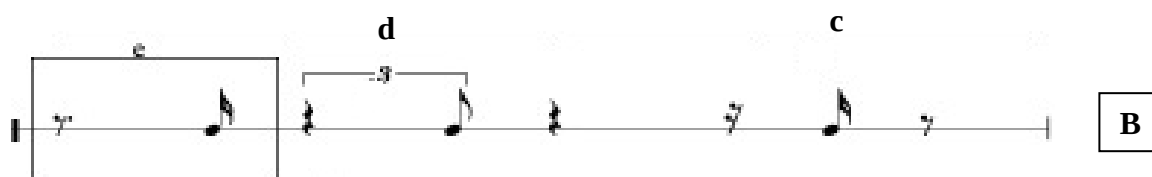


Figura 12: Elementos rítmicos B

Lo mismo sucede en el compás 23 [Figura 13] que se alternan los elementos rítmicos:

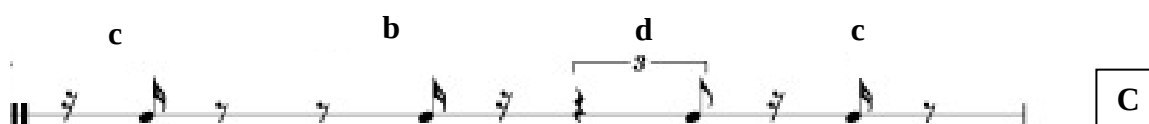


Figura 13: Elementos rítmicos C

Luego, en el compás 24 vuelve a presentar lo que ha propuesto en estos 3 compases. Si colocamos letras mayúsculas a la secuencia rítmica, advertimos: compás 21 **A**, compás 22 **B**, compás 23 **C** [Figura 14]. El orden de estos, desde el compás 21 al 26, resulta el siguiente: **A, B, C, B, A, C**. Por tanto, cambiando la posición de estos grupos rítmicos, se produce un cambio de la expectativa. De igual modo, si analizamos el elemento rítmico **a** observamos que el **b** es una mínima variante de este (le ha sustraído una semicorchea). Lo mismo sucede con el elemento **d** (solo le ha cambiado la anacrusa con un tresillo de corchea). También, podríamos considerar que el elemento al que hemos designado como **e** es parte de una transformación del **a**. Todos ellos mantienen un rasgo en común: su comienzo anacrúsico.



Figura 14: Mariano Etkin, *Música ritual*, bongó compases 21 al 23

Esta primera sección finaliza con un toque de bombo tremolando en una nota grave; con los instrumentos de viento que alternan entre sonidos normales y *frulatto*, y los sonidos armónicos en las cuerdas frotadas. En este caso, el bongó agudo articula por superposición, ya que comienza a sonar antes de que el resto de los instrumentos propongan un cierre.

Una segunda sección se presenta en *Música ritual* a través de la introducción de ataques simultáneos con el *tutti* orquestal. En las alturas, observamos que continúa con el total cromático dispuesto, como mencionamos con anterioridad, en forma de *cluster*. A su vez, aunque sigue planteando una masa elástica (desde su densidad de alturas y registral) y estática, observamos en este segmento formal, la presentación de largas duraciones que se superponen con eventos más puntuales: mientras las cuerdas y los vientos de madera están realizando el ataque simultáneo, los vientos de metal introducen figuraciones largas que se alternan en ataques sucesivos (por ejemplo, en el compás 36). Esto se interrumpe en el compás 41, en donde las cuerdas y los vientos de madera realizan su entrada simultánea, pero van introduciendo notas más largas que producen nuevamente una masa de sonido. Es en este momento que se suman también un tam tam y un bombo con baquetas blandas que adicionan una sonoridad muy particular a la masa de sonido. El aspecto rítmico que hemos destacado puede interpretarse en esta sección como una notable diferencia entre la percepción de estos eventos: “En el parámetro duración existe también una zona óptima de percepción de las diferencias, que se ubica en un punto medio entre los sonidos sumamente breves y los sonidos largos. (Etkin, 1983:81)

A partir del c. 44 la textura se adelgaza y existe una nueva sección desde el compás 48, aunque puede considerarse que, como los contrabajos inician en el compás 43, articulando por superposición. Los armónicos que se introducen previamente en los violines quedan resonando (dejando una estela de la sección anterior) y los contrabajos acompañan con pedales de sonidos que están organizados en un repertorio de 6 alturas distintas (-solb- lab-si-re-reb-fa-). Este es el momento donde comienza a tocar el piano una sola nota y en un tremolando rápido, que, asimismo, se toca con una baqueta blanda. Como venimos sosteniendo, las indicaciones de modificación tímbrica pueden vincularse de alguna manera con un proceso de modulación espectral²⁰.

²⁰ Aunque en esta tesis no se pudo realizar el análisis del espectro sonoro o del timbre dada la grabación en vivo de la que disponemos, nos apoyamos para estas afirmaciones en la percepción de varios rasgos tímbricos que sufren modificaciones, y que se combinan para configurar un determinado espectro sonoro.

Aun así, a manera de establecer directamente un vínculo entre los modos de composición propios de los músicos latinoamericanos durante la emergencia de esta categoría y relacionarlos con la noción de repetición (presentada como una antípoda del desarrollo europeo), reparamos en cómo se manifiesta esto en la música de Etkin, así como en sus declaraciones de 1991. En este caso, al explicar la producción de Silvestre Revueltas, compositor mexicano de vanguardia²¹, Etkin advierte:

(...) la presencia de la repetición en la música latinoamericana quizá pueda escucharse como alusión involuntaria a un estado previo a la escritura o a la notación. En ese, la falta de un soporte almacenador hace necesaria la utilización de la memoria del músico-intérprete -como en algunas músicas no europeas- para definir los límites y la forma de la obra. De ahí la importancia de la repetición. (Etkin como se citó en Monjeau, 2009: 154)

En el compás 59 comienza una sección que plantea una superposición entre eventos puntuales, más bien rítmicos y eventos lisos. Esto se genera a través de la aparición de los instrumentos de percusión y una divergencia a estos eventos puntuales como, por ejemplo, en las cuerdas frotadas que acompañan con un plano microtonal dado por la indicación de *glissando*. De alguna manera, esta superposición genera una novedad desde el punto de vista perceptivo. El aspecto rítmico y preciso se detiene en el compás 65, en donde todas las voces proyectan un *cluster* de sonido que se prolonga en conjunto con el *mute* de las campanas y el bongó. Todas estas situaciones se manifiestan con una indicación de dinámica propuesta por el autor:

Las *pppp* indican en este caso, la menor intensidad que sea posible obtener a efectos de lograr un adecuado equilibrio con las flautas y los clarinetes. Si la intensidad resultara excesiva, se recomienda introducir un pañuelo o trozo de tela gruesa en el pabellón del instrumento o envolver la parte final del pabellón con una tela. (Etkin, manuscrito de la obra *Música ritual*)

Como observamos, dado que las cuerdas y determinados instrumentos como el clarinete, el oboe y las flautas no deberían presentar desde la ejecución una dificultad para realizar una dinámica de *pppp*, el autor decide no arriesgar el paisaje sonoro de la obra y, por ello, escribe ciertas indicaciones para lograr la intensidad deseada. La trompeta en ese pasaje debe diluir su sonido de forma sutil y precisa, y toca con una sordina de cartón (un dato particular para la variante tímbrica que aporta). También, dado que algunas voces se

²¹ En la introducción que realiza Federico Monjeau, en el *dossier* de la revista *Lulú* dedicado al compositor mexicano en cuestión, se propone considerar a Revueltas como un creador propio de la vanguardia y no así un nacionalista del siglo XX como usualmente se lo estudia.

presentan en ataques simultáneos y se van sumando con las mismas intensidades dinámicas, podemos suponer una idea de mixtura tímbrica.

A su vez, cada una de estas capas²² (desde el compás 59 hasta el compás 86), se presenta de manera independiente y se superpone a otras. Por ejemplo, el piano (desde el compás 70) y las campanas atacan simultáneamente con una dinámica *pppp*. En simultaneidad, los vientos de madera, y podríamos incluir a las trompetas (que se plantean con un contorno más móvil), se comportan de la misma manera (con sucesiones de ataques y luego la inmovilidad a través de una larga duración). Las cuerdas, asimismo, presentan una franja de alturas netamente estática que introduce, además, la modificación tímbrica y el microtono a través del *glissando en los extremos* (violín y contrabajo). Mientras tanto, el bongó agudo persiste con su participación netamente rítmica y los platillos acompañan con un tremolando. Todo esto en su conjunto genera una sensación global de una masa de sonido.

En el compás 74, el clarinete bajo introduce una modificación tímbrica: los vibratos de sonidos amplios que son presentados como fluctuación irregular de la altura (Etkin indica que puede ser como máximo un semitono). A propósito de estos bloques sonoros (así es como lo menciona Paraskevaídis), es interesante observar que existe entre lo que podríamos decir secciones (refiriéndonos a un planteo formal) una idea de discontinuidad. Esta no linealidad, puesta, en otros términos, se debe a que todos ellos tienen características muy particulares de timbre, de duraciones, de gestualidad, que invitan a pensar en una oposición de masas de sonidos:

Lo que es muy fascinante en el sentido que muchos compositores Latinoamericanos al dejar los modelos europeos tradicionales, en los cuales los tonales y los desarrollados y todo eso, encuentran por ejemplo una solución estructural (antes de llegar al minimismo) muy efectiva, es el encadenamiento de «bloques». Lo que yo llamo «bloques» pueden ser secciones, elementos, partes, sin solución de continuidad que forman parte de una misma estructura pero que tienen características personales de textura, densidad, longitud, de expresividad, del tipo de material, sin que se produzca justamente ni la aparición del concepto de tema ni, por cierto, nada que se le parezca a un desarrollo. (Paraskevaídis como se citó en Rodríguez Kees, 2020: 144-145)

²² Existe un comportamiento por planos/capas/estratos en algunos pasajes de esta sección. En determinados momentos los instrumentos de percusión poseen un aspecto más rítmico, autónomo; las cuerdas frotadas también proponen alturas con largas duraciones y en ocasiones, como en los compases 65-66, se le suman algunos instrumentos de bronce y las maderas. En el compás 68, por ejemplo, las maderas y la trompeta también se comportan autónomamente. Esto puede observarse en el gráfico de registros.

A partir del compás 84, una nueva sección de esta pieza comienza con ataques en distintos intervalos de tiempo en los contrabajos. Asimismo, la modificación tímbrica y textural colabora en la segmentación de la forma. Los contrabajos en esta sección tienen la indicación de “realizar el glissando dos veces sin volver a atacar la nota inicial del mismo, en un solo golpe de arco”. Además, deben tocar *sul tasto* y *senza vibrato*. Aquí se presenta un repertorio de técnicas de las músicas fuera de la práctica común y se suspenden las indicaciones precisas de figuras rítmicas y de metro. Solo se proponen indicaciones de alturas en un determinado espacio temporal [Figura 15] como mostramos a continuación:

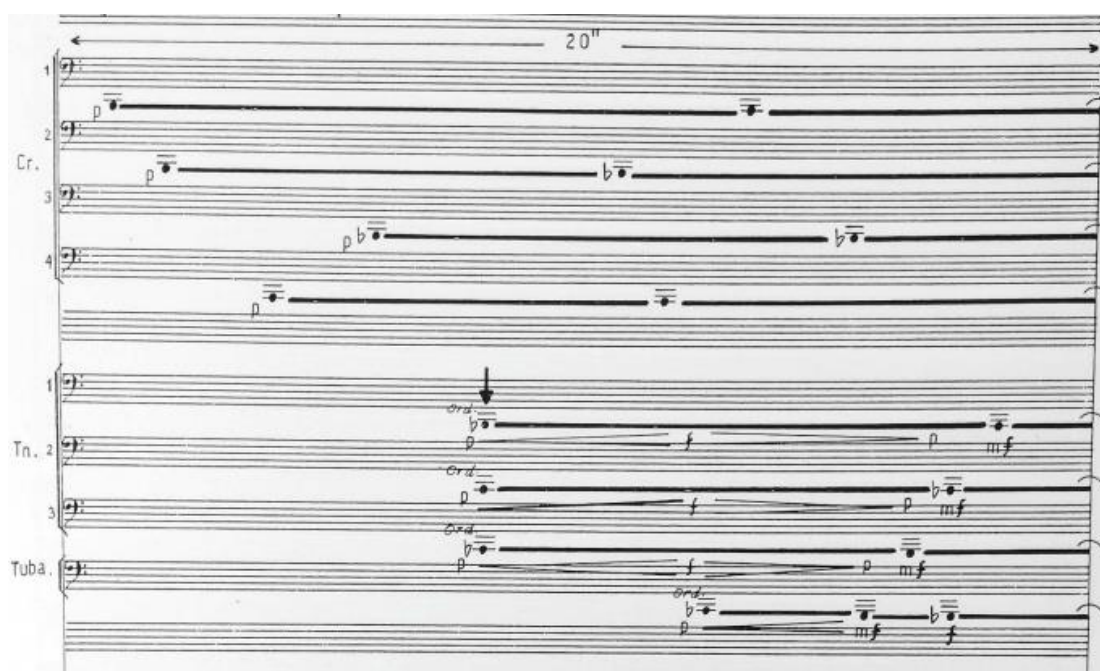


Figura 15: Mariano Etkin, *Música ritual*, c. 86

En una sección más bien liquidativa, desde el compás 89, la música se diluye y lo último que suena son las violas que poseen *glissandis* y ataques en distintos momentos del metro. Respecto del silencio del final, podría vincularse con los postulados en torno al silencio en obras *minimistas*, pero podría también considerarse que, aunque la obra comience con dos compases y termine con 15 segundos de silencio [Figura 16], tal vez lo realice como una suerte de “manierismo” característico de ciertas producciones de vanguardia.



Figura 16: Mariano Etkin, *Música ritual*, c. 102-104

Por otro lado, en la crítica de Monjeau en el diario *Clarín* sobre el concierto²³ en donde se presentó *Música ritual*, se mencionan aspectos de gran significación sobre la idea programática de la obra, como así también sobre los procedimientos que venimos comentando:

El paisaje árido (y único) que caracteriza buena parte de la música de Etkin recorre **Música ritual** de punta a punta. (...) ciertos rasgos idiomáticos fueron en su momento vinculados simbólicamente por el autor con la "esencial adireccionalidad de la vida latinoamericana"; dentro de esta analogía, la repetición y la micro-variación tienen prioridad sobre la lógica del desarrollo y el aspecto tímbrico está por delante de las relaciones melódico-armónicas. (Monjeau, 2004)

Monjeau expone que, si bien la obra podría considerarse un “manifiesto ideológico” (*Ibídem*), presenta una estructura basada en la contraposición de eventos en donde la no linealidad de la música (“adireccionalidad”) que se opone a una “curva sonora de esmeradísima tensión” (*Ibídem*), se aleja de cualquier principio de dispersión.

Ahondando en esto, vemos cómo *Música ritual* invita al espectador a sumergirse en los diferentes bloques sonoros; bloques de timbres contruidos como mixturas que van transitando por una suerte de páramo de materiales sonoros. A medida que se genera una sensación de direccionalidad/adireccionalidad a través de esta masa de sonido, el paisaje sonoro se transforma con distintos elementos idiomáticos (como la irrupción del bongó y los ataques simultáneos) en una obra que mantiene al auditor expectante. La sensación de tiempo circular sugiere un ritual; un rito caracterizado por la reiteración de materiales (siempre de distinta manera) y el estatismo (la fórmula precisa para perderse en la bruma sonora). Hacia la mitad de la pieza, el registro grave introduce el aspecto del rito. Las técnicas en los instrumentos de viento, la microtonalidad y la percusión representan un

²³ Concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Reinaldo Zemba, en donde se presentaron también obras de Beethoven y Dvorak. El programa de concierto estuvo a cargo de la musicóloga Adriana Cerletti.

vínculo posible con una fuerza primitiva. Una atmósfera densa, desde el minuto 7:30, mantiene expectante al auditor que está obligado, en este punto, a someterse a esta experiencia ritual. El gong hacia el final de la pieza y el clarinete bajo con *glissandos*, acompañado de mínimos ataques de los trombones y de la tuba (con sordina), proponen el final de una narrativa simbólica y telúrica que alterna entre una experiencia colectiva y una individual.

Aunque no de una manera directa, es decir, sobre el análisis de la obra en cuestión, Aharonián también analiza la obra *Soles*, *Muriendo Entonces* y *IRT-BMT* de Etkin, y propone aspectos de una primera etapa de producción que concuerdan con los postulados en torno al *minimismo*. Indica al respecto de estas: “un sorprendente espacio-tiempo aunado a un regodeo por los virtuosismos de escritura y a un raro dominio del tiempo sicológico” (Aharonián, 2012:53)

Por último, se adjunta un gráfico de registros²⁴. Entendemos que este es pertinente, ya que consideramos que es más propio del pensamiento de Etkin organizar los materiales musicales en términos de registros. Asimismo, en este tipo de análisis se puede observar la densidad textural de acuerdo con las distintas secciones de la macro forma. Del mismo modo, se pueden identificar la familia de instrumentos (representada en una paleta cromática), las superposiciones tímbricas y los límites de los registros y *cluster* (con una referencia de alturas en el eje vertical). Sin embargo, no se ha graficado la relación entre los registros y la dinámica. En este sentido, consideramos que este tipo de gráfico es más adecuado para esta obra en particular, y no para las demás, dado el orgánico y las dimensiones instrumentales de la pieza.

[Link para el gráfico.](#)

4.3.3. Conclusiones parciales

En *Caminos de cornisa* nos detuvimos en observar la austeridad textural, el silencio que irrumpe de una manera discursiva y carga de expresividad una propuesta

²⁴ El gráfico de registros y alturas tuvo diferentes etapas. En primer lugar, se digitalizó el manuscrito de la obra en *Muscore*. En segundo lugar, se importó en archivo MIDI al programa *Python*, desde donde se codificó y programó para luego poder llevarlo al software de estadísticas y gráficos, *Tableau*. En este último se elaboraron varias propuestas de gráficos y se modificaron de acuerdo a determinados requerimientos de duraciones y timbres. Este notable trabajo se llevó a cabo en estrecha colaboración con Germán Sartori, cuya *expertise* en la digitalización gráfica de la música fue fundamental para su éxito.

sonora más bien estática (producto de las duraciones que utiliza conjuntamente un campo rítmico no pulsado). Consideramos que estos rasgos advertidos de una manera neutra (puramente descriptiva si así se prefiere) son pilares de la categoría que nos ocupa. La pieza posee un planteo formal dado por la manipulación que propone Etkin del material sonoro, y presenta rasgos de micro variación o desarrollo por microprocesos. En este sentido, podemos considerar que la obra propone distintas densidades texturales, en donde el transcurrir del tiempo resulta más bien psicológico que cronométrico.

De la misma manera, con una predominancia del semitono, el adelgazamiento o engrosamiento de la densidad textural juntamente con el enriquecimiento sutil de los timbres, y el trabajo registral, notamos cómo Etkin organiza *Música ritual*. Por otro lado, la utilización del procedimiento, de lo que Etkin menciona como la variación mínima, desde el punto de vista del timbre²⁵, puede considerar que se plantea hegemonícamente por sobre los otros procesos que venimos retratando. Para ahondar en ello podemos comparar esta pieza con algunos mecanismos advertidos en el análisis que presenta Osvaldo Budón en “Materialidad sonora y ‘desarrollo estático’ en magma VII de Graciela Paraskevaídis”, sobre la obra de 1984. Aunque la pieza de la compositora está escrita para un ensamble de cámara (catorce instrumentos de viento) en esta se advierten curvas de intensidades y densidades que se relacionan directamente con “la comprensión y dispersión registral y una sucesión de alturas que completa el total cromático.” (Budón, 2014: 64). Observando los procedimientos en ambas obras, podemos inferir en *Música ritual* una propuesta formal basada en la yuxtaposición de bloques de sonidos, que, como una masa global, se alternan con eventos puntuales y van transformándose en cuanto a su espectro sonoro. Esto implica una propuesta que, aunque se relacione como advertimos con anterioridad, con determinadas músicas producidas en Europa en la década del 1960; plantea una vinculación diferente con el material sonoro. Por ejemplo, en esta pieza no se utiliza la micropolifonía/ polifonía saturada como en las músicas de Ligeti. En la música de Etkin no se distinguen estas vinculaciones, en parte también por la propuesta programática de la obra y los supuestos de identidad que atravesaban al compositor en el año de su creación.

En la misma línea, las micro variaciones advertidas en Paraskevaídis y en Etkin, juegan un papel fundamental en la organización global de las piezas. Desde una filiación,

²⁵ Destacan todas las modificaciones que propone del timbre a través del uso de la sordina de cartón, *sul tasto*, *sul ponticello*, vibrato amplio, *glissandi*, *frulatto*, baqueta de xilofón para el bongó, baqueta blanda de timbal para el bombo, entre otros.

si se quiere transversal, podemos asociar estos procedimientos a las búsquedas del compositor Edgar Varèse (1883-1965). Así, Paraskevaídis, influenciada por las ideas del compositor francés, se identifica con una alternativa musical basada en la manipulación de los materiales en pos de la liberación del sonido: “Era una manera innovadora de pensar, realizar, percibir y transmitir un hecho sonoro, desprendida de moldes y fórmulas preexistentes (...)” (Paraskevaídis como se citó en Budón, 2014:67). Aunque estas observaciones las pronuncia en torno a los aspectos más destacados del pensamiento vanguardista de Varèse, es pertinente destacar la búsqueda, desde el punto de vista de la creación, de un texto sonoro cuyo objetivo es el tratamiento del timbre por sobre otros parámetros. De este modo, se reafirma una liberación del material que surge como solución a los procesos que caracterizaron generaciones de compositores de vanguardia y que adhirieron al pensamiento racional/serialista.

En línea con esta propuesta, en 1983 Etkin realiza una explicación de las dialécticas musicales en el campo de la música del siglo XX, y presenta una descripción que aporta a lo que aquí se describe. En este artículo se sugiere que la composición podría crear ciertas ambigüedades o percepciones de la consonancia de un intervalo al modificar el registro y el timbre, manteniendo el intervalo como un elemento constante:

Por ejemplo, la percepción de las consonancias varía de acuerdo a la zona o registro del espectro audible en que se produzcan, como consecuencia de que existe una zona óptima para la percepción más diferenciada de los intervalos -melódicos o armónicos- que es la zona central. Es decir, que una obra o una parte de ella podría basarse en un trabajo sobre el umbral de percepción de la diferencia subjetiva del grado de consonancia de un intervalo tomando como variable el registro -y el timbre, eventualmente- y como el elemento constante el intervalo. (Etkin, 1983: 80)

Reforzamos, entonces, que la obra y el uso de los dispositivos comparables con producciones de músicas europeas difieren de estas sobre todo en la micro variación (o variación generada por microprocesos), en la a-direccionalidad del discurso o la continuidad/discontinuidad de los eventos, en el gusto por lo disruptivo y por los pequeños detalles sonoros (como menciona Aharonián), y en la noción de un tiempo circular (asociado al quehacer latinoamericano).

Por otro lado, y relacionando su propuesta formal con los supuestos estéticos publicados por Etkin, se advierte en sus escritos un rechazo hacia las formas de amplio desarrollo, como las "grandes formas" europeas. Como hemos observado, en muchos casos el material disponible para el compositor latinoamericano, debido a su contexto y a su interpretación (tal como se evidencia en las consideraciones sobre la escala en Etkin)

con relación a la forma, se encuentra vinculado a un discurso que se desarrolla de manera orgánica. En estas propuestas formales se nota un proceso de continuidad y ruptura, producto de la manipulación de los elementos. Para corroborar esto retomamos una explicación ofrecida por Etkin sobre la forma, y publicada en 1991 en el segundo número de la revista *Lulú*:

El simultáneo rechazo a las “grandes formas” puede verse como expresión de esa arcaica desconfianza hacia el soporte-objeto que sustituye a la memoria -libro, partitura- permitiendo un desarrollo; es decir, desprenderse del comienzo -sabiéndose seguro de poseer el Todo- y dirigirse, oportunamente, hacia otros lugares unidos por un delgado pero indestructible hilo. (Etkin como se citó en Monjeau, 2009: 154)

En definitiva, podemos apreciar que la finalidad estética, de alguna manera, está relacionada con los postulados sobre el *minimismo*. Hemos de suponer, en un sentido amplio, que la música de Etkin se caracteriza por la no linealidad y la variación por microprocesos. Esto lo logra llevando al límite los instrumentos (dada su cualidad tímbrica) y explorando el silencio como recurso musical. Para Etkin, como menciona en una entrevista, componer música es inventar un tiempo distinto al cronológico y psicológico, creando una novedad a partir de las variables temporales. La composición propone una orquestación que puede vincularse con los conceptos adquiridos de la música de Luigi Nono (1924-1990), aunque esto debe ser revisado con un *corpus* de obras más extenso. Parafraseando a Etkin, la composición reside en un tránsito que va desde el imaginario sonoro del compositor, hasta la notación y decodificación por parte del intérprete, para luego volver al punto de inicio. Se trata entonces de un proceso altamente mediatizado que depende tanto de una postura estética, como así también de una postura ideológica. El relato musical, de este modo, no se limita a la partitura ni al imaginario sonoro del compositor. La obra es el momento en el que escucha y es la interpretación dependiendo exclusivamente de factores como el contexto, la disposición del intérprete y el oyente. (Etkin, 1997)

Para cerrar, podemos advertir que ciertos aspectos del *minimismo* en la música de Etkin convergen con la pregunta acerca de la identidad latinoamericana y se explicitan desde la composición musical como respuesta. El recurso del silencio, una concepción del tiempo, la continuidad y discontinuidad, y la reiteración no mecánica son propias de la categoría en estudio.

4.4. María Cecilia Villanueva

María Cecilia Villanueva, es una compositora y pianista argentina que nace en la ciudad de La Plata en 1964. Estudia piano con Leticia Corral y Elizabeth Westerkamp. Como solista interpreta numerosas piezas en diferentes provincias del país. Estudia, asimismo, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata. Su gran referente para la época fue el compositor Mariano Etkin con el que escribe numerosos artículos sobre músicas contemporáneas.

Su música ha sido ejecutada por las principales orquestas de las radios alemanas, entre ellas: WDR, HR y BR; y la Orquesta Sinfónica Nacional de Argentina. También por reconocidos ensambles de música contemporánea, entre ellos: *Ensemble Modern*, *Musikfabrik*, *Ensemble Aventure*, KNM Berlín, *Ensemble Resonanz*, *Ensemble SurPlus*, *Thürmchen Ensemble*, *Freiburger Schlagzeugensemble* y *Auryn Quartett*.

Para adentrarnos en el pensamiento de la compositora nos detendremos en una hipótesis formulada en torno a las composiciones de Villanueva. La hipótesis consiste en afirmar que existe una herencia de las técnicas de los compositores becarios del CLAEM en compositores de generaciones posteriores. Para Villanueva, el Centro fue de gran importancia para la formación de una serie de compositores con la que luego se capacitaría: “nosotros somos los que estudiamos con una generación que pasó por el Dittella” (Villanueva en entrevista con la autora, 2023)

De la misma manera, y aunque esta compositora no forme parte del colectivo/comunidad de compositores del CLAEM en la que está enmarcada esta investigación, surge la necesidad de indagar si algunos de los procedimientos que venimos advirtiendo en torno al *minimismo* se encuentran presentes también en obras de su producción temprana. Sumada a esta presunción, Coriún Aharonián plantea, en su artículo sobre las tendencias compositivas en Latinoamérica, una serie de obras en donde reside una de las piezas de esta autora.

Validada de esta manera, la intención de analizar esta música surge de la incorporación de *Birlibirloque* (1988) al *corpus* de obras que analiza Aharonián. Recordamos que lo escribe para demostrar que existe una falencia metodológica para analizar estas músicas, y una idea de una música propiamente latinoamericana (sobre todo en la década referenciada). Para nosotros, estas propuestas musicales, que Aharonián nos presenta a manera de ejemplo, son muestras concretas para la identificación de los rasgos del *minimismo* latinoamericano.

En la *Enciclopedia Routledge del modernismo*, Etkin define, desde su perspectiva, la música de la compositora:

La música de Villanueva es un testimonio de su independencia estética. Se distingue de sus colegas por la originalidad de sus enfoques técnicos y su interpretación de ideas muy personales. La densidad expresiva de la música de Villanueva se desarrolla en torno a una compleja elaboración de materiales, que, en algunos casos, conviven con elementos de extrema simplicidad. (Etkin, 2016 tr. propia).

4.4.1. Birlibirloque (*Villanueva, 1988*)

Birlibirloque es el punto bisagra en la carrera de composición de Villanueva. Esta pieza y *Erosiones* (obra que sufrió una ampliación y revisión en el 2007) pertenecen a los dos últimos años de la carrera de composición en La Plata de la autora:

Podría decir que, desde el comienzo de mis estudios de composición en el ámbito universitario, la confrontación con las características más físicas y concretas del sonido ha sido un factor decisivo en la manera de imaginar la música. Es así como el timbre, el registro y la intensidad fueron- y son- mucho más importantes que la altura. Asimismo, el énfasis en la textura y la forma fue un eje central desde la época de mis estudios. Todas estas características, junto con el uso de pocos materiales, expuestos a procedimientos de mínima variación, enfocando la cuestión de la identidad de los objetos sonoros utilizados, siguen siendo importantes en mi música hasta el día de hoy. (Villanueva, 2007: 205)

La obra está escrita para dos violines, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, clarinete, trompeta, trombón y un piano. Comienza introduciendo un campo rítmico uniforme en la viola que en principio se plantea como una “línea monorrítmica y monotímica” (Corrado, 1999: 96), en el que se va presentando una secuencia de alturas que comentaremos más adelante. Según avanza la pieza observamos que, desde las alturas con las que inicia esta secuencia, la compositora plantea una maleabilidad del registro hacia el grave y hacia el agudo [Figura 17]. Esto permite inferir, habiendo observado el comienzo del piano de *Caminos de Cornisa*, que existe un inminente vínculo con su maestro y colega, Mariano Etkin. Además, el ámbito en el que se presenta no supera la octava. Generalmente es un ámbito estrecho de sexta a una octava aumentada (como máximo).

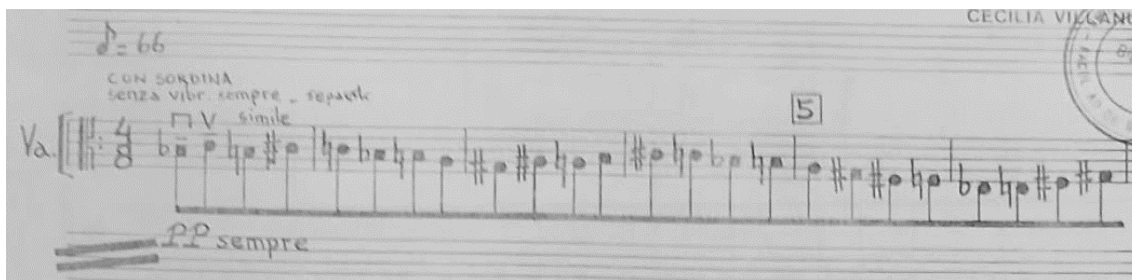


Figura 17: María Cecilia Villanueva, *Birlibirloque*, c. 1 al 6

Si observamos los primeros micromodos [Figura 18], podemos destacar la sistematicidad entre la alternancia de un micromodo menor 1 y un micromodo menor 2 (luego se introduce un micromodo mayor 1). Respecto a la elección de estas clases de alturas (1 y 2) deducimos que la compositora no plantea una repetición mecánica de los elementos rítmico-melódicos, sino que introduce un desvío de la simetría²⁶ esperada. A continuación, colocamos los primeros 10 compases a modo de ejemplo de lo que estamos comentando:

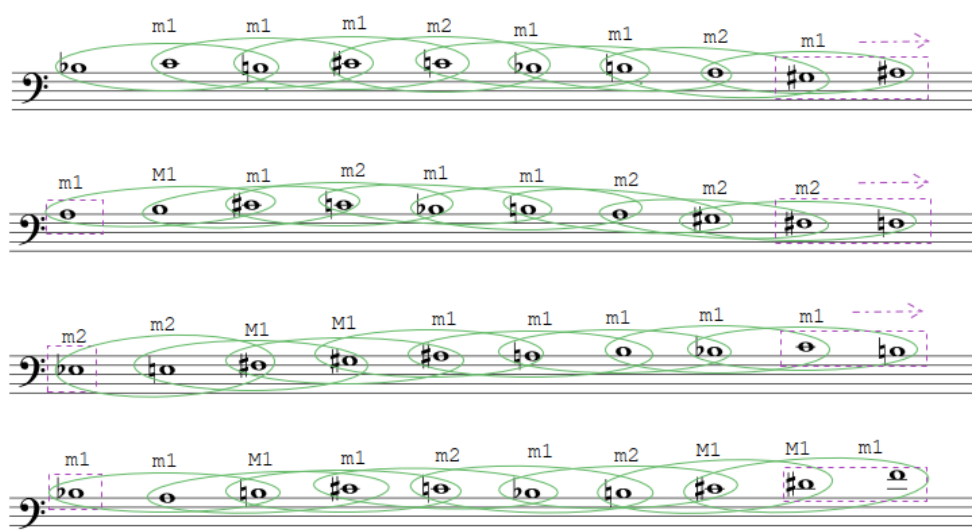


Figura 18: Micromodos aplicados en los 10 primeros compases de *Birlibirloque*

Con las alturas llevadas a las mínimas distancias y a través de este ejemplo, observamos una intención por parte de la compositora de utilizar los intervalos como si constituyeran una sucesión de alturas que es mínimamente variable. Los intervalos destacados a través de los micromodos, entendemos funcionan como núcleos

²⁶ Nos referimos a simetría entendiendo que, aun quebrando el contorno melódico, los micromodos uno y dos parecen repetirse de manera sistemática. Sin embargo, esto se ve modificado a partir del compás 10.

estructurales de la composición o como motivos²⁷: la segunda mayor y la segunda menor (o semitono). Este motivo de alturas se mantiene estable hasta el compás 10 y luego se van presentando los mismos intervalos, pero tal vez no de una manera sistemática como advertimos hasta el compás 10. Además, estas sutiles modificaciones (se pueden observar en el ejemplo seleccionado) se van transformando de acuerdo a su red estructural ya que, por ejemplo, en el compás 78, la secuencia de la viola comienza a alternar estos tonos y semitonos con una tercera menor [Figura 19].

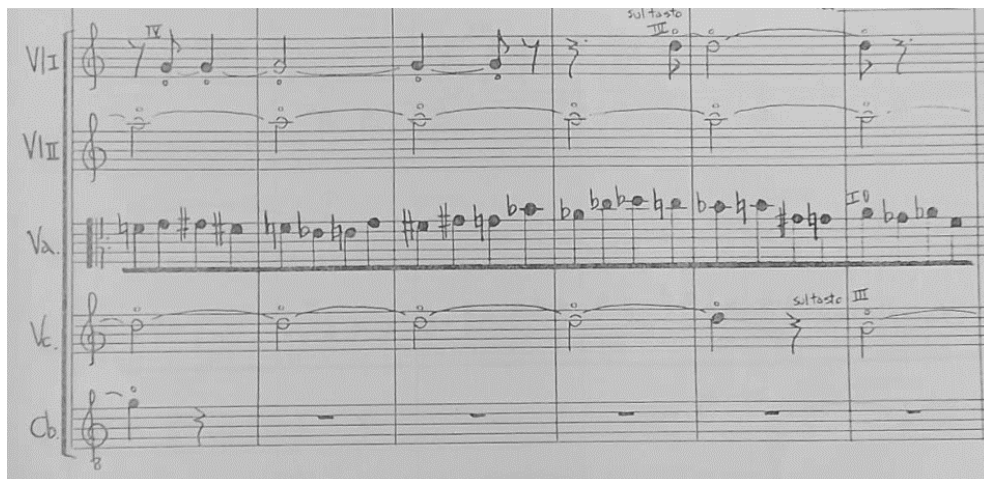


Figura 19: María Cecilia Villanueva, *Birlibirloque*, c. 77-82

Por otro lado, Villanueva coloca dos acentos de ejecución en las primeras dos alturas de la línea y esto debe repetirse de la misma manera (talón y punta). Asimismo, estas indicaciones generan un apoyo en cada altura, destacando la periodicidad de los eventos sonoros, como así también el campo rítmico uniforme. Del mismo modo, solicita que esta sucesión de alturas se realice con la sordina, en una dinámica *pp* y sin vibrar. Estas indicaciones se vinculan con el aspecto tímbrico y proponen para el auditor un campo estático/lejano que va abriéndose en el espacio virtual de las alturas y que invita a contemplar la elasticidad de sus elementos en cuanto se presenta en el registro agudo, en el medio o en el grave.

²⁷ Kröpfel explica que el intervalo posee distintas funciones en las músicas no tonales: “Una función es la motivica, que nos permite recordar motivos y temas. Otra es la función de enlace, que es cuando no percibimos un intervalo como una entidad porque opera como conexión entre unidades motivicas, es una transición entre elementos gestálticos. Finalmente está la función como red interválica, a veces la llamo ‘campo armónico’, y que subyace como factor de unidad de segmentos sintácticos.” (Kröpfel como se citó en Monjeau, 2021:72)

Aunque esta presentación tan particular del material sonoro implique en primera instancia un determinado estatismo, este se diluye a medida que se van introduciendo otros materiales en el resto de los instrumentos. En el compás 17 el piano toca un -la- (con la indicación *lasciar vibrare*) en la mano derecha cuyo resultado en simultaneidad con la línea de la viola genera una disruptividad desde el punto de vista acentual. Este ataque sutil, de una corchea, comienza a despojar a la obra, como hemos mencionado, de cierto estatismo. Es así que podemos observar los eventos sonoros y sus apariciones, y coincidir con lo que indica Corrado: “En *Birlibirloque* una línea homorrítmica y monotímica implacable, de interválica restringida, atraviesa el discurso, puntuado o sostenido por el conjunto. En ocasiones, el gesto se hace más enérgico, percusivo y entrecortado (...)” (Corrado, 1999: 926)

Con respecto al aspecto tímbrico, así como lo explicábamos al comienzo, podemos deducir que existe un interés en generar modificaciones desde este punto de vista. Por ejemplo, en el compás 26 el violín y el violonchelo en una dinámica *ppp* se entrelazan con la línea monorrítmica y acompañan con *sul tasto* y armónicos que invitan a considerar variantes desde el punto de vista tímbrico. En el compás 40 ingresa el contrabajo con las mismas indicaciones. A raíz de ello, podemos inferir que se aplica el procedimiento de la micro variación o microprocesos, que no solamente se vincula con los sutiles permutaciones y cambios en las alturas, sino también con las variantes tímbricas.

Por otra parte, en cuanto a la discontinuidad/ruptura del campo rítmico uniforme de la viola y el estatismo, en el compás 54 se produce una entrada en ataque simultáneo entre el piano y el trombón. Ambos, incorporan desde el punto de vista rítmico una desestabilización de la regularidad de los eventos y diluyen la gran continuidad que caracteriza la pieza desde el inicio. El bloque armónico que se genera entre estos instrumentos con las alturas -fa-lab-mib- es un micromodo mayor 2. Esto se repite en el compás 69, el compás 82 y el compás 111 (este último lo consideramos más bien con una variante rítmica).

Ciertamente, se produce un cambio significativo en la escucha cuando la flauta introduce un complejo rítmico de duraciones proporcionales (lo mismo sucede con el clarinete, el piano, y el segundo violín); es el momento en que comienza a ocurrir una mayor cantidad de eventos [Figura 20]. El violín I en el compás 73 incorpora un tremolando, lo mismo la flauta que debe tocar con *frullato* y el clarinete con trino. La trompeta, en el compás 73, así como lo había hecho el trombón anteriormente, interpreta

sus alturas con sordina. Nuevamente, vemos cómo el timbre, ahora conjugado a un engrosamiento textural y a una complejidad rítmica, genera una nueva propuesta sonora y, por lo tanto, esto propone un desvío o discontinuidad en el discurso.



Figura 20: María Cecilia Villanueva, *Birlibirloque*, c. 72 a 76

Por otro lado, como la flauta presenta un motivo muy distinto a lo que veníamos examinando en la viola, analizaremos el contenido de sus alturas con los micromodos:

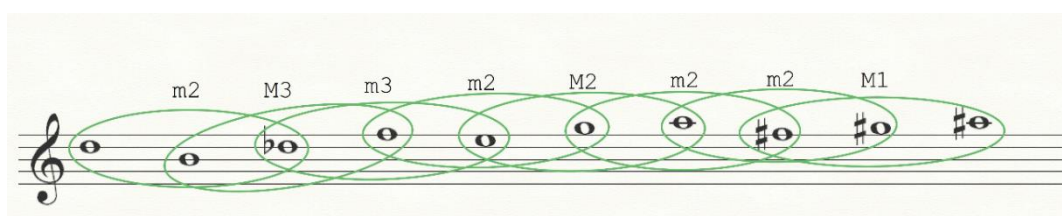


Figura 21: Micromodos en la secuencia de alturas de la flauta, compás 72-74

Como vemos, la última secuencia de intervalos (-la#-si#-do#) recuerda una escala por tonos enteros o escala hexáfona. Sin embargo, en este complejo melódico se

evidencia casi el total cromático. Asimismo, considerando la incorporación de este perfil melódico, junto con un sutil cambio en la presentación de los eventos rítmicos (hemos mencionado las indicaciones proporcionales) y las variantes tímbricas, permiten inferir que existe un grado de ruptura de lo que se ha presentado como continuo. Agregando a lo anterior, los micromodos analizados en la flauta también podemos rastrearlos en la línea que realiza la viola. Sobre todo, el micromodo mayor 1. Sin embargo, aun observando ciertas sistematizaciones en las alturas, como si fueran mínimos conjuntos motivicos que vuelven a presentarse en distintos timbres, la compositora no considera fundamental la elección y sistematicidad de este parámetro:

Un punto de partida fundamental en mi trabajo de composición es la elección de los instrumentos. El factor tímbrico, las posibilidades instrumentales y las potenciales combinaciones que generarán texturas específicas son definitorias, no así la selección de alturas, que tiene un papel subordinado al timbre y registro elegido. Ese diálogo con la materia sonora no se superpone a una delimitación previa de la forma: ésta surge de las cualidades del material elegido para cada obra. (Villanueva, 2007: 205)

Por tanto, comprendemos que para ella existe una idea de generar continuidad introduciendo mínimas variaciones desde el punto de vista rítmico y tímbrico. En la cita, Villanueva manifiesta también una supuesta delimitación de la forma. En su narrativa musical, sin embargo, se ponen en evidencia otros aspectos como el principio de movilidad interna y no movilidad, como así también la continuidad o discontinuidad, y la densidad textural. Resulta complejo segmentar este gran *continuum* en segmentos a nivel macro. A pesar de ello, podemos destacar que, en determinados momentos, por ejemplo, en los compases 91 al 93, se introducen ataques que generan una divergencia acentual [Figura 22]. De alguna manera, estos como hemos mencionado, plantean una ruptura del estatismo.



Figura 22: María Cecilia Villanueva, *Birlibirloque*, c. 89-94

Revisemos este ejemplo. En la Figura 22 podemos observar cómo el violonchelo y el piano están ingresando (en un ataque en simultáneo) en la segunda negra del compás escrito, en el tiempo débil del metro. Esto se repite en el compás siguiente con más instrumentos, reforzando la contradicción acentual entre el tiempo débil y el acento métrico. Además, existe un grado de periodicidad de estos acentos que se presentan en divergencia con el campo rítmico uniforme: el estímulo inicial o acento posicional (de la viola), el acento tónico en algunas alturas (como por ejemplo en el violonchelo), y el acento jerarquizado por los ataques en simultáneo en la flauta, el clarinete y el segundo violín. Esto produce un cambio de sonoridad en la obra que podemos relacionar con lo que Coriún Aharonián menciona como “eventualmente violento” o “placer por el detalle sonoro”. Similares situaciones se dan en los compases 97-98, 119-120, 133, 172, 181-182 y 203.

Reparamos entonces en un discurso que a nivel macro o desde un análisis de la forma contorno²⁸ puede estar vinculado no solamente con la densidad textural, sino

²⁸ Forma contorno es la traducción al español de un concepto que plantea D. Green para establecer una noción de forma para las variaciones. Aunque esta pieza no sea tratada como un tema con variaciones, nos resulta pertinente, dada la transformación que va sufriendo el material y los sutiles cambios. En este sentido, la segmentación a nivel global de la forma nos parece forzada para esta narrativa que transcurre como un continuum de eventos sonoros.

también por las divergencias acentuales y los detalles rítmicos que precisamente aportan diversidad y discrepan con el estatismo/continuidad que propone la viola desde el punto de vista rítmico. Preferimos la idea de contorno ya que el planteo formal de la pieza está dado sobre todo por la continuidad/discontinuidad (como hemos observado), el estatismo, y por cómo estos eventos aislados van introduciendo mínimas variaciones.

Con respecto a la densidad textural advertimos que predominan de 3 a 4 voces y cuando se introducen los elementos más bien rítmicos en ataques simultáneos, se introduce una nueva densidad textural que va desde 7 a 8 voces. Este planteo se repite hasta el final de la pieza. Sin embargo, en el compás 183 damos cuenta de la mayor cantidad de voces: 10. A partir de este punto la textura se mantiene a 6 voces hasta el compás 195, y ya hacia el 200, desciende a 4. En el 203 nuevamente ingresan ataques en simultáneo, y lo mismo sucede con el compás 213, cuando el contrabajo al unísono, acompaña a la línea monorrítmica de la viola.

Por último, desde el punto de vista de las alturas, la obra comienza con un -sib- y finaliza con un -si natural. De este dato pareciera inferirse que no existe una polarización o jerarquización de ninguna altura que funcione como eje. Sin embargo, hasta el compás 145 y de una manera intermitente hasta el final, notamos que la altura - re- se releva entre los distintos instrumentos. Podría considerarse que esta nota sería una suerte de polarización dentro de la selección de alturas que realiza la autora. De la misma forma, existen otras alturas jerarquizadas, como el -sol- y el -mi-, pero en cuanto a la predominancia del -re-, observamos que es la altura que realmente permanece durante toda la pieza. Sí, podemos deducir que existe una diversidad en la manera que la viola va presentando su línea por los distintos registros. Es decir, comienza en un registro más bien medio que se manifiesta desde el grave hacia el agudo y viceversa. También, notamos que los otros instrumentos introducen un registro más bien grave (hacia la mitad de la obra) y más agudo hacia el final lo que implica una masa tímbrica que pareciera ir modulando en su cualidad espectral. Por ende, podemos deducir que la forma de esta pieza está dada por la representación de la distribución de la energía sonora en el espectro. En palabras de la autora, esto queda consignado de la siguiente manera:

En *Birlibirloque* hay tres estratos independientes, superpuestos y diferenciados por sus características tímbricas, de registro y modos de articulación; uno de esos estratos – el más importante- está tocado por la viola, cuyo movimiento melódico perpetuo define la estructuración y duración total de la obra. No hay ninguna interrupción: cuando ese movimiento perpetuo se detiene la obra termina. (Villanueva, 2007: 206)

En la misma línea de estas apreciaciones, retomamos lo que Etkin menciona en torno al timbre: “El ir a la materia sonora, al hecho acústico antes que ‘musical’, es expresión de lo latino, de un goce de momento en sí, de una postergación del tiempo lineal y del orden secuencial en tanto planificación para apropiarse del mundo material.” (Etkin, 1989: 54)

De alguna manera, al vincular estas ideas con los postulados de Gerardo Gandini sobre la composición en Argentina durante la década de 1980²⁹, entendemos que este tipo de producciones aborda la materia sonora de una manera diferente. Sin embargo, esto no impide la manifestación de ciertos procedimientos que han sido más frecuentemente utilizados en músicas europeas o anglosajonas durante los siglos XIX y XX. Para abordar estas circunstancias de manera más útil, sería provechoso observar no solo los aspectos contenidos en la categoría en estudio, sino también aquellos que podrían vincularse como rasgos auténticos del quehacer compositivo latinoamericano. Respecto de ello, Etkin, recordemos que, en los años 1980 postula:

A través de la materia sonora el compositor latinoamericano puede conectarse con la dimensión mítica del continente. Más aún esa materia pre musical es para alguno de nosotros como la tierra americana: bárbara, inhóspita, tenebrosa; estamos frente a ella con estupor y espanto. Por ello, su manejo es más lúdico que ornamental o decorativo. Como hecho relacionado, vemos que la especulación desprovista de todo contacto con lo perceptivo – tal como aparece en Europa y Estados Unidos- está casi ausente de la música latinoamericana. (Etkin, 1989: 55)

En otras palabras, Paraskevaídís y Aharonián relacionan estas nociones acerca de la materia, incluso al tratamiento de los materiales, con mecanismos más latinoamericanos. Por ejemplo, para Aharonián el compositor latinoamericano deja de considerar la producción musical como un texto con una narrativa propiamente europea (así como lo plantea Etkin en la cita anterior):

La macroestructura de las composiciones, en general, ha dejado de ser discursiva. El concepto de “tradicional” europeo burgués del discurso musical (cuya crisis en todo caso, comenzó en la propia Europa antes de finalizar el siglo XIX) es sustituido por una

²⁹ Están los que, habiendo pasado la vanguardia del ochenta y experimentado el “hastío de pasado inmediato”, han tomado conciencia de su ubicación en la historia. Son aquellos que creen que este es un momento de síntesis; que el compositor tiene a su disposición los materiales provistos por toda la historia de la música, que su historia es la suya personal, la de su generación y la de su país, pero además la del arte que practica; los que desconfían de la ingenuidad, los que consideran a la imaginación como el elemento fundamental de la creación; los que piensan que la música siempre habla de sí misma y que las músicas conversan entre ellas en el Museo Sonoro Imaginario (...) Nosotros creemos que este es el verdadero aporte original de la Argentina a la composición musical en este momento. (Gandini, 2023: 40)

sucesión de bloques texturales y expresivos. La microestructura tiende a basarse en una elaboración de células reiterativas no mecánicas. Ya sea el concepto macroestructural ya el microestructural parecen ser consecuencia de la gravitación de las tradiciones no europeas que rodean al compositor. (Aharonián, 2012: 71)

Desde este punto de vista, observamos cómo la noción de identidad, junto con otros rasgos advertidos, reabre el panorama sobre la categoría postulada como *minimismo*. Aun así, y para dialogar sobre estos conceptos, nos interesa destacar cómo Villanueva distingue también una noción de tiempo latinoamericano distinta a la de los compositores de otros países. Inclusive sin posicionarse en un colectivo de compositores o sentirse interpelada por las discusiones que se fundaban sobre la identidad latinoamericana en la década del 1970³⁰, Villanueva menciona:

Nuestra distinción radica en la peculiaridad de nuestro pensamiento, nuestra manera de vivir y nuestra percepción del mundo. Por consiguiente, la organización de los materiales difiere en función de estos aspectos. Aunque compartimos sistemas y materiales, nuestras realidades circundantes, experiencias auditivas y enfoques varían significativamente. La distancia se manifiesta en la manipulación de estos. Por ejemplo, la percepción del tiempo difiere notablemente de la concepción centro europea. Además, se observa una tendencia hacia la adopción de múltiples criterios de variación o micro variaciones en la transformación de los materiales, en contraposición al desarrollo típico del compositor europeo. Esto implica comprender la mínima variación hasta alcanzar un proceso de variación más amplio, manteniendo siempre la identidad del material a lo largo de la obra. (Villanueva en entrevista con la autora, 2023)

En estas expresiones podemos hipotetizar dos ideas. En primer lugar, que determinadas nociones en torno a la micro variación y a la noción de un tiempo distinta, también presentadas en el capítulo 2.2, se relacionan con las propuestas de Aharonián. En segundo lugar, se evidencia, aunque no de un modo directo, ciertas premisas impartidas por Mariano Etkin en las afirmaciones de la compositora. Sin embargo, aclaramos que esta última hipótesis deberá ser demostrada en futuras investigaciones.

Por su parte, Gerardo Gandini, en concordancia con el pensamiento que caracteriza la noción de un tiempo distinto de acuerdo con el contexto o al medio circundante, como así también con una presunción del quehacer latinoamericano (o argentino), expresa:

³⁰ Hacemos la salvedad que generacionalmente Villanueva, en el recorte temporal de este trabajo, no solo aún no se introducía en el mundo de la composición, sino que pertenece a una generación de compositores posteriores enmarcados en otro contexto socio-político y cultural de Argentina.

(...) cuando se habla de un compositor y se dice de qué manera representa a su país, como en este caso, la Argentina, pienso que el compositor que tomaba el tranvía en Villa del Parque para ir al colegio todos los días, después tomaba el subterráneo, pasó las mil y una por ahí rebuscándoselas para trabajar acá o allá... representa eso: eso es su país, lo que él vivió.” (Gandini, [1978] 2023:25)

Aunque Gandini, como hemos advertido, aparenta estar ajeno a esta trama de identidades latinoamericanas, pareciera afirmar que el contexto influye de maneras distintas en la producción de los compositores. Sin embargo, termina estas postulaciones mencionando “no se puede decir que se representa al país por tal o cual cosa, porque si vos supieras que lo hacés [sic] por tal o cual cosa, seguramente no lo harías” (*Ibídem*)

Por otra parte, una cita del trabajo para la Diplomatura Superior en Música Contemporánea de Griselda Giannini (2021), nos lleva a reflexionar sobre ciertos rasgos que permanecen y retornan sobre la categoría en estudio. Indica Giannini en sus conclusiones:

(...) la obra de María Cecilia Villanueva resulta del hecho acústico en sí mismo, a través de la tensión que se produce por la utilización de la materia sonora, la ambigüedad textural, la mínima variación y el uso registral de los instrumentos elegidos. Su música es austera, directa y sin artificios. (Giannini, 2021 recuperado de internet)

Como observamos, estas afirmaciones realizadas en torno al análisis de la obra *Tulipanes Negros* (1990), consideran la presencia de rasgos que hemos rescatado en las hipótesis establecidas en esta tesis como propias de lo mínimo en oposición a lo maximalista del desarrollo europeo y a las acciones mecánicas y repetitivas del minimalismo anglosajón. Sumado a esto, la compositora describe un acercamiento a las propuestas más latinoamericanas en sus maneras de apropiarse del material sonoro:

La música, en particular la que representa a los argentinos y a los latinoamericanos, se caracteriza por su capacidad de detenerse, de lo abrupto y el contraste. Es una música que sugiere que en cualquier momento algo puede cambiar o suceder, creando tensiones y momentos que se perciben como cortes bruscos en lugar de una continuidad. Este enfoque en la discontinuidad refleja las experiencias cotidianas marcadas por cambios constantes y contrastes, tanto en la naturaleza como en los paisajes urbanos y naturales. Estos contrastes son más explícitos en nuestra realidad que en la de otros contextos, y tratar de encontrar un equilibrio o traducir estos conceptos a nuestro entorno es un desafío interesante. (Villanueva en entrevista con la autora, 2023)

Por último, la obra analizada, con un título sugerente, transita desde la linealidad de sus eventos sonoros a la simultaneidad de ataques que, de forma conjunta con la micro variación, la selección de materiales y su reiteración, mantienen durante toda la pieza una

gran continuidad, que funciona como un elemento de quietud. La sorpresa está dada por la presentación de materiales que enriquecen la narrativa y establecen un diálogo con la línea monorrítmica presentada en la viola. La percepción de estos eventos se acrecienta cuando los registros se van ampliando o contrayendo, como así también en los sectores en donde los ataques resultan más cercanos en el tiempo. Las capas se configuran en una trama textural compleja que propone un *birlibirloque* (como por arte de magia) de sonidos que, como un continuum sonoro, desafían la atención y el paisaje imaginario del oyente. Si la intención de Villanueva era la de crear una expectativa, la idea de que algo va a suceder, esto se logra a través de una ecuación que podría funcionar para esta imagen: mínimos materiales y tratamiento tímbrico/registral. Es decir, mientras existan menos elementos, existe más impacto: la ecuación que define la comunicación efectiva de esta narrativa.

4.4.2. Conclusiones parciales

En *Birlibirloque*, primera obra que considera María Cecilia Villanueva dentro de su propia producción, se evidencia su particular enfoque en cuanto a la composición y a la manipulación de los materiales sonoros. A través de este análisis, tanto de la estructura como de los procesos advertidos, deducimos que se revela una preferencia por la exploración de aspectos físicos y concretos del sonido, como el timbre, el registro y la intensidad, que predominan sobre la organización de las alturas.

La pieza presenta una trama de micro variaciones en la organización de los materiales, en donde los micromodos menores y mayores y la alternancia entre ellos, se ubican en un segundo plano. Este proceso de alguna manera desafía la concepción compositiva musical europea ya que trabaja con una noción de continuidad/discontinuidad, del timbre y de los registros como elementos estructurales.

La densidad textural y la forma en extrema dependencia configuran la obra junto con una cuidadosa atención a los detalles sonoros y a la interacción entre los distintos estratos instrumentales. La introducción gradual de nuevos materiales y la transformación de la densidad en la textura revelan una estrategia de desarrollo musical alejada de los modelos narrativos lineales en favor de una exploración abstracta y fragmentaria del sonido.

A través de la perspectiva compositiva de Villanueva, *Birlibirloque* sugiere una noción de tiempo y espacio musical distintiva, influenciada por la experiencia y la

percepción que en apariencia se afirma como latinoamericana. Asimismo, esta visión se alinea con las propuestas de Aharonián, Etkin y Paraskevaídis, quienes destacan la importancia del hecho acústico en sí mismo y la necesidad de explorar nuevas formas de expresión musical que reflejen la cultura en la que están inmersos.

Para finalizar, cuando Aharonián analiza los rasgos de la creación latinoamericana y la posible emancipación (en la década de 1970) de los modelos preestablecidos, reconoce:

Existe, en general, una gran potencialidad creativa e incluso particularidades culturales (tales como el hecho de que la duración promedio de obras es sensiblemente menor que la que se da en los compositores europeos, hecho que refleja un tiempo perceptivo común a los latinoamericanos diferenciado del de la metrópoli). Casi todos los compositores jóvenes mencionados comparten inquietudes de rompimiento de pautas de lenguaje con los más lúcidos de sus coetáneos europeos y norteamericanos. (Aharonián, 2012: 52)

Sin embargo, a pesar de que el autor se refiere a un cuerpo de compositores que han nacido entre 1930 y 1940, vemos cómo las nociones de un tiempo psicológico distinto y una situacionalidad dada por el contexto de estos, se renuevan en las generaciones posteriores.

CONCLUSIONES

A partir de las discusiones establecidas en el texto, entendemos que los procesos a través de los cuales se organiza un discurso musical revelan aspectos que trascienden este ámbito específico. Esto tiene su fundamento en la comprensión de la identidad como un proceso dinámico y complejo, imbricado y atravesado por aspectos culturales, históricos e interacciones sociales. Como hemos revisado, Stuart Hall y Alejandro Grimson, enfatizan que la identidad no es estática ni unívoca, sino que se forma a través de múltiples identificaciones y negociaciones discursivas. Esta noción de identidad se constituye a través de la interacción con discursos y prácticas sociales, y no como una forma fija, sino como un proceso de adhesión temporal a posiciones subjetivas. La visión dinámica se complementa con la idea de que las identidades culturales latinoamericanas también se enfrentan a la influencia de modelos culturales hegemónicos, lo cual genera tensiones y resistencias en la postulación de una identidad propia. La identidad no se manifiesta en la música de manera inherente, sino que es construida y creada a través de las composiciones, en un proceso que simultáneamente forja la propia identidad del compositor y lo diferencia de otros. Así, la pregunta sobre la identidad se convierte también en un proceso de diferenciación. Los compositores intentan expresar una sonoridad latinoamericana y posicionarse como representantes de estas narrativas, evitando ser percibidos, en este caso, como europeos o norteamericanos.

Por tanto, nos detuvimos en considerar cómo los compositores latinoamericanos han utilizado la música como un medio para resistir a la “dominación” cultural y construir una identidad musical distintiva. En particular, en esta generación de productores, estas postulaciones se evidencian en la adopción de contramodelos estéticos que buscan representar y defender la diversidad cultural de Latinoamérica, valga la salvedad que conjugado a una adopción de ideología anti-imperialista, anti-capitalista y anti-colonialista. Por tanto, distinguimos cómo Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis, junto a otros como Mariano Etkin, Cergio Prudencio y Joaquín Orellana, establecen una búsqueda en donde persiste la posibilidad de integrar los elementos de las culturas locales en sus músicas, rechazando la reproducción acrítica de estilos europeos y estadounidenses.

Desde este punto de vista, la música no solo da cuenta de las identidades culturales, sino que también participa activamente en su formación y resistencia, funcionando como un espacio de pugna discursiva y expresión de la diversidad cultural

latinoamericana. Este enfoque dinámico y crítico en pos de la construcción de una noción de identidad en la música, subraya su papel como medio para la autodefinición y la afirmación cultural en contextos dinámicos. Por lo tanto, en este recorrido se construye una narratividad que funciona como elemento clave respecto a las posibles respuestas identitarias. Es decir, las obras musicales manifiestan narrativas que ayudan a definir y fortalecer identidades individuales y colectivas.

Desde esta teorización, indagamos sobre la música en Latinoamérica y observamos cómo ciertas postulaciones y producciones en el recorte temporal establecido han sido un vehículo para la expresión de identidades nacionales, regionales o locales, frente a las influencias culturales externas. Esta resistencia se revela en la búsqueda de una alternativa tercermundista que refleje la diversidad cultural y social de los países latinoamericanos.

Sobre estos cuestionamientos se presenta el *minimismo* latinoamericano que se posiciona como un elemento clave en la construcción de la identidad musical en América Latina, dentro del contexto de la música culta contemporánea. Este concepto, explorado sobre todo en las postulaciones teóricas de Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis, surge como una categoría que busca identificar y analizar las características estéticas y políticas presentes en las obras de compositores latinoamericanos desde la década de 1970 hasta fines de 1980. Aharonián junto a Paraskevaídis proponen el *minimismo* no solo como una estrategia metodológica musical, sino también como una posible respuesta ideológica y estética a las hegemonías culturales y musicales “impuestas” desde Europa y Estados Unidos.

Esta categoría, asimismo, se distingue por su economía de medios, la utilización de procesos reiterativos no mecánicos, y un interés profundo por las cualidades tímbricas y texturales del sonido. En contraste con el minimalismo anglosajón, el *minimismo* latinoamericano enfatiza una inquietud por mantener una escucha alerta y activa, evitando la pasividad, asociada a algunas manifestaciones del minimalismo norteamericano. Esta perspectiva crítica y reflexiva sobre la música no solo busca afirmar una identidad musical latinoamericana distintiva, sino también confrontar y reinterpretar los paradigmas estéticos adquiridos desde los centros hegemónicos.

Por lo tanto, el análisis del *minimismo* latinoamericano revela su importancia como una herramienta para la articulación y afirmación de identidades culturales dentro del panorama musical global. Aharonián y Paraskevaídis, al cuestionar y diferenciar el *minimismo* latinoamericano del minimalismo anglosajón, subrayan la necesidad de

reconocer y valorar las especificidades estéticas y contextuales de la producción musical local. Esta reflexión no solo enriquece la comprensión de la música latinoamericana contemporánea, sino que también contribuye a la diversificación y democratización de las narrativas musicales universales al ofrecer perspectivas alternativas y críticas desde el sur latinoamericano.

El *minimismo* latinoamericano, al abordar temas como la identidad, la resistencia cultural y la crítica política a través de su estética musical, se presenta como un legado significativo que desafía las normativas y preconcepciones dominantes en la música contemporánea. Esta categoría no solo se posiciona como un postulado estético, sino también como un espacio de resistencia frente a las dinámicas de poder cultural y musicales capitalistas, promoviendo la autonomía y el reconocimiento de las expresiones artísticas y culturales propias de América Latina.

La indagación sobre esta propuesta en la música culta contemporánea latinoamericana revela un enfoque distintivo y, como hemos mencionado, arraigado en una postura ideológica que rechaza los paradigmas europeos y anglosajones. Fundamentado en conceptos como la no-discursividad y la austeridad, el *minimismo* se define en ciertos rasgos musicales por la repetición no mecánica de los elementos musicales, evitando tanto la estructura lineal europea (asociada al desarrollo) como la repetición hipnótica del minimalismo estadounidense. De algún modo, busca maximizar la expresión musical con los recursos mínimos, vinculándose estrechamente con tradiciones advertidas en las culturas antiguas de Latinoamérica.

Por otro lado, el concepto de austeridad, tal como lo postulan Oscar Bazán y Graciela Paraskevaídis (esta última adopta el término que propone el compositor), implica una economía de materiales sonoros y una expresión emocional que contrasta con la percepción de una automatización advertida en ciertas producciones minimalistas de compositores como Reich, Riley, entre otros. Asimismo, el *minimismo* también se relaciona con la temporalidad no lineal, donde la música se experimenta más como un ciclo que como una narrativa lineal progresiva, en consonancia con concepciones precolombinas del tiempo circular y ritual. En efecto, en varios de los escritos y entrevistas, se destaca por sobre el resto de los rasgos, que el compositor latinoamericano posee, al momento de componer, una concepción del tiempo distinta a la de otros productores (en otros países).

Sumado a estas características, la reducción de medios expresivos y la integración del silencio como parte estructural de la materia sonora son características distintivas.

Esto no solo plantea una estrategia desde la experiencia auditiva, sino que también refleja una postura crítica hacia el arte desde un posicionamiento estricto y radical, y un compromiso con la exploración sonora experimental no discursiva. El silencio como parte de la estructura, en la época donde estos productores coexistían con el silenciamiento de la dictadura, se muestra como una herramienta estructural que interpela al auditor en tanto signo expresivo.

Por lo expuesto y con el objetivo de sistematizar y comprobar la presencia de estos rasgos distintivos, y para diferenciarlos de otras producciones como las de Reich o Rihm (exponente de la nueva simplicidad), nos detuvimos a observar un *corpus* de obras de compositores argentinos. Investigamos cuántos de estos presupuestos son comprobables y hasta qué punto estas suposiciones teóricas son cuestionables cuando el resultado sonoro es similar a otras producciones no locales. En este sentido, por ejemplo, en *Caminos de cornisa*, destacamos la austeridad textural y la expresividad cargada de silencios discursivos que definen una propuesta sonora estática, delimitada (de un modo muy general) por duraciones prolongadas y un ritmo no pulsado. La obra se estructura formalmente mediante la manipulación del material sonoro, exhibiendo micro variaciones o desarrollo por microprocesos y que se combinan con densidades texturales. Es decir, Etkin manipula la densidad textural enriqueciendo sutilmente los timbres y registros. De hecho, se destaca el uso de la variación mínima en el timbre como procedimiento, en contraste con otros enfoques analizados, como los de Graciela Paraskevaídis. Aunque ambos comparten el interés por la manipulación del material sonoro, la obra de Etkin se diferencia por su estructura formal basada en la yuxtaposición de bloques sonoros y eventos puntuales, evolucionando en su espectro de manera continua (en la búsqueda de la liberación del sonido se prioriza el tratamiento del timbre por sobre otros parámetros). Esto contrasta con las formas europeas tradicionales, dando cuenta de una propuesta estética orgánica que se desarrolla mediante procesos de continuidad y ruptura. Cabe destacar que la obra no se limita a la partitura ni al imaginario del compositor; más bien, se convierte en un momento de interpretación donde el contexto, el intérprete y el oyente son elementos determinantes. De algún modo, lo mismo sucede con *Musica ritual*. Esta invita al espectador a sumergirse en los diferentes bloques de timbres contruidos como mixturas que van transitando en el espacio-tiempo, generando a su vez, una sensación de direccionalidad/adireccionalidad dada por la modulación tímbrica de la gran masa de sonido. La sensación de tiempo circular está dada por la utilización que hace Etkin del procedimiento de la reiteración y de la micro variación.

En concordancia con Etkin, en *Birlibirloque*, Villanueva revela un enfoque distintivo hacia la composición y la manipulación de materiales sonoros, privilegiando el timbre, el registro y la intensidad sobre la organización de alturas. La obra se caracteriza por micro variaciones y una estructura que desafía modelos europeos, enfocándose en la continuidad/discontinuidad, el timbre y los registros como elementos estructurales fundamentales. La cuidadosa atención a los detalles sonoros y la interacción entre estratos instrumentales subrayan una exploración abstracta y fragmentaria del sonido, alejada de las narrativas lineales tradicionales. *Birlibirloque*, también refleja una noción distintiva de tiempo y espacio musical influenciada por la percepción latinoamericana, alineándose con las propuestas de Aharonián, Etkin y Paraskevaídís, que enfatizan la importancia del hecho acústico y la expresión cultural. Esta visión resuena con las ideas de Aharonián sobre la creatividad y las particularidades culturales en la música latinoamericana, que desafían los modelos establecidos desde la década de 1970 hasta generaciones posteriores.

Por último, aunque la noción de generación de compositores no se desarrolla en detalle en la presente tesis, es importante destacar que la convergencia de los referentes estudiados —en talleres, conciertos y otros espacios mencionados— resultó de gran trascendencia para plantear cuestionamientos y conocer las prácticas entre colegas latinoamericanos. Observamos que surgieron preocupaciones y debates similares, y que estos configuraron de alguna manera, un colectivo de creadores. Por lo tanto, como futuras líneas investigativas, es crucial continuar explorando cómo estos cuestionamientos se han transformado en función de los distintos contextos, estrategias y otros factores, que hipotéticamente parecen haber influido en la preocupación y en la adopción de ideas y estilos similares en generaciones Post CLAEM.

En suma, el *minimismo* latinoamericano, ciertamente debatible y escurridizo, emerge como una categoría conceptual que no solo redefine las convenciones de la música culta contemporánea, sino que también promueve una reflexión profunda sobre la manera en que el paradigma de la identidad cultural latinoamericana se resuelve en este proceso histórico y sobre el modo en que la expresión artística latinoamericana se manifiesta en estos contextos.

REFERENCIAS

- AGUILAR, María del Carmen. 2015. *Formas en el tiempo: Análisis musical para intérpretes*. Buenos Aires: Edición de autor.
- AHARONIÁN, Coriún. 1994. “Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y Mestizaje”. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 15, núm. 2: 189–225.
- _____. 2000a. “An Approach to Compositional Trends in Latin America”. *Leonardo Music Journal* 10: 3-5.
- _____. 2000b. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo: Tacuabé.
- _____. 2002. *Introducción a la música*. Montevideo: Tacuabé.
- _____. 2012. *Hacer música en América Latina*. Montevideo: Tacuabé.
- _____. 2013/2014. “La música culta en el Uruguay”. En *La música uruguaya 1973-2013*, de Rubén Olivera y Coriún Aharonián, 51–64. Montevideo: Comisión del Bicentenario.
- <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/1065/1/nuestro-tiempo-05.pdf>
- ALMÉN, Byron & Edward PEARSALL. 2006. *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- ARETZ, Isabel. 1985. *América Latina en su música*. México: Siglo XXI.
- BÉHAGUE, Gerard. 1983. *La música en América Latina: Una introducción*. Venezuela: Monte Ávila.
- BIAGINI, Hugo y Arturo ROIG. 2008. “Identidad”. En *Diccionario del pensamiento alternativo*, dir. por Hugo Biagini y Arturo Roig, 283–285. Buenos Aires: Biblos.
- BUDÓN, Osvaldo. 2014. “Materialidad sonora y ‘desarrollo estático’ en *Magma VII* de Graciela Paraskevaídis”. En *Sonidos y Hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*, coord. por Hanns-Werner Heister y Ulrike Mühlischlegel, 43–51. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- https://publications.iiai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00000592/BIA_156_043_050.pdf
- CÁCERES, Eduardo. 1989. “Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea”. *Revista Musical Chilena* XLIII, núm. 172: 46–84.
- CASTRO PANTOJA, Daniel. 2014. “Aguacero: A Semiotic Analysis of *Paisaje Cubano con Lluvia* by Leo Brouwer”. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 18: 1-21.
- <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/14-trans-2014.pdf>
- CHIARAMONTE, José Carlos. 1997. *Ciudades, provincias, Estados: Orígenes de la Nación Argentina (1800-1846)*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- CORRADO, Omar. 1999. “Villanueva, María Cecilia”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. por Eduardo Casares Rodicio. España: Sociedad General de Autores y Editores.

- _____. 2014. “Coriún Aharonián: Desde el Sur” Entrevista realizada por Omar Corrado. *El oído pensante* 2, núm. 2: 130–144. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7447/6661>
- CORRADO, Omar (coord.). 2014. *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- CORRADO, Omar (comp.). 2019. *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- DIBELIUS, Ulrich. 2004. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.
- DIRIÉ, Gerardo. 2000. “Siguiendo las huellas de un estilo. La música de austera de Oscar Bazán y unos autores”. *A contratiempo* 11: 3–14.
- DUBAR, Claude. 2002. *La crisis de las identidades. La interpretación de una mutación*. Barcelona: Bellaterra.
- ETKIN, Mariano. 1983. “‘Apariencia’ y ‘realidad’ en la música del siglo XX”. En *Nuevas propuestas sonoras*, Pompeyo Camps et al., 75–81. Buenos Aires: Editorial Ricordi.
- _____. 1989. “Los Espacios de la Música Contemporánea en América Latina”. *Revista del Instituto Superior de Música* 1: 47–58.
- _____. 1997. *Mariano Etkin I*. [Mariano Etkin I - YouTube](#)
- _____. 2005. “Aportes en la Música del Siglo XX”. *Revista del Instituto Superior de Música* 5: 9–14. <https://doi.org/10.14409/ism.v1i5.510>
- ETKIN, Mariano, Germán CANCIÁN, Carlos MASTROPIETRO y María Cecilia VILLANUEVA. 1998. “Forma y variación en la música del siglo XX”. *Arte e Investigación* 2, núm. 2: 52–57.
- ETKIN, Mariano, Germán CANCIÁN, Carlos MASTROPIETRO y María Cecilia VILLANUEVA. 2005. “La repetición permanentemente variada. Las Seis melodías para un violín y teclado (piano) de John Cage”. *Revista del Instituto Superior de Música* 8: 60–69. <https://doi.org/10.14409/ism.v1i8.535>
- ETKIN, Mariano y María Cecilia VILLANUEVA. 2005. “Un ‘error’ en Bass Clarinet and Percussion de Morton Feldman”. *Revista del Instituto Superior de Música* 10: 56–61.
- _____. 2007. “Reihunger de Dieter Schnebel”. *Revista del Instituto Superior de Música* 11: 33–48.
- EVARTS, John. 1977. “Seminar at the Aspen Institute Berlin - The New Simplicity in Contemporary Music - June 13th to 16th, 1977”. *The World of Music* 19, núm. 3/4: 190–194. <http://www.jstor.org/stable/43560512>
- FESSEL, Pablo. 2007. *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- _____. 2014. “Una retórica de la inmediatez: los Diarios de Gerardo Gandini”. *Resonancias* 19, núm. 35: 135–156.
- GANDINI, Gerardo. 2003. Entrevista realizada en FM 92.7 presentada por Jorge Waisburd. Recuperado en [Gerardo Gandini en vivo en la 2x4 \(2003\) \(youtube.com\)](#)

- _____. 2023. *En el final de aquel verano interminable*, ed. por Pablo Fessel y Ezequiel Grimson. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- GANN, Kyle. 2001. *Minimal Music, Maximal Impact*. <https://newmusicusa.org/nmbx/minimal-music-maximal-impact/2/>
- GIANNINI, Griselda. 2021. “La poética musical de María Cecilia Villanueva a partir de *Tulipanes negros* para clarinete y contrabajo”, Trabajo final de la Diplomatura Superior en Música Contemporánea. Buenos Aires: Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla. https://sites.google.com/view/dsmc/publicaciones-contenidos/la-po%C3%A9tica-musical-de-maria-cecilia-villanueva-griselda-giannini?authuser=0&fbclid=IwAR1ODcJdu5Rm68II9Sxcxc30tC2p_1CvSJA_UuKZr6F_cKIMUdAx-0NHdBig_aem_AccVm0xdBJAMLC9omshWDGtGqa7_51e01u2q5v7KRHFeSZtXgauZC1IiPjrj5ofA_Wk5c0Y0jfKyNo60jOB4Ybfr
- GARCÍA, María Inés. 2011. *Metodología de Análisis Sintáctico-Temática: Apuntes de la Cátedra de Análisis y Morfología Musical*. Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
- GREEN, Douglas. 1965. *Form in Tonal Music*. Nueva York: Holt, Reinehart & Winston, Inc.
- GRELA, Dante. 1995. “La consideración de ‘las tendencias múltiples’ (asociativas y disociativas) en el análisis musical”. En *Serie 5: La música y el tiempo*, N° 1, 15–32. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- GRIMSON, Alejandro. 2011. *Los límites de la cultura. Críticas de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- GONZALEZ, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- GORDILLO, Mónica B. 2003. “Protesta, Rebelión y movilización: de la Resistencia a la lucha armada, 1955-1973”. En *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo*, ed. por Daniel James, 329–380. Buenos Aires: Sudamericana.
- HALL, Stuart. 1984. “Notas sobre la desconstrucción de ‘lo popular’”. En *Historia popular y teoría socialista*, ed. por Raphael Samuel, 93–112. Barcelona: Crítica.
- _____. (1996) 2003. “Introducción: ¿quién necesita la identidad?”. En *Cuestiones de Identidad Cultural*, ed. por Stuart Hall y Paul du Gay, 13–39. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____. (1992) 2010. “La cuestión de la identidad cultural”. En *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, 363-404. Quito: Envión Editores, Universidad Andina Simón Bolívar.
- HEISTER, Hans-Werner. 2014. *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*. Madrid: Iberoamericana
- HERRERA, Eduardo. 2004. “Austeridad, sintaxis no discursiva y microprocesos en la obra de Coriún Aharonián”. *Cuaderno de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 1: 23–65. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/download/6418/5099/24608>

- JAMES, Daniel (Dir). 2007. *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- JUÁREZ, Camila. 2012. “Experimentación en la canción rioplatense (1977-2000)”. Tesis doctoral Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- KRONENBERG, Clive. 2008. “Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a ‘Universal Language’”. *Tempo* 62, núm. 245: 30–46. <https://doi.org/10.1017/S004029820800017X>
- LONGONI, Ana y Mariano MESTMAN. 2008. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- MELLO, Chico. 2014. “Coriún Aharonián y mimesis a la constitución cultural latinoamericana”. En *Sonidos y Hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*, coord. por Hanns-Werner Heister y Ulrike Mühlischlegel, 83–92. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- MONJEAU, Federico. 2004. “Los paisajes de Etkin”. *Clarín, Espectáculos*, 3 de diciembre, 22.
- _____. 2008. “Anotaciones sobre la presencia europea en la música argentina contemporánea”. En *Los caminos de la música. Europa y Argentina* de Pablo Bardin et al., 135-149. Jujuy: EdiUnju.
- _____. 2009. *Edición facsimilar de Lulú*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.
- _____. 2013. “Etkin tardío”. *Revista Argentina de Musicología* 14: 77–89.
- _____. 2021. *Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl*. Buenos Aires: Gourmet.
- MORGAN, Robert. 1999. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- NYFFELER, Max. 2014. “Entre lo propio y lo ajeno. La compositora latinoamericana Graciela Paraskevaídis”. En *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis*, ed. por Omar Corrado, 19–30. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- NOVOA, Laura. 2007. “Document. Alberto Ginastera au Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Correspondance 1961-1970”. *Circuit : musiques contemporaines* 17, núm. 2: 35-41.
- _____. 2014. “Pensamiento musical y representación visual en América latina durante la década del sesenta: la Primera Exposición Americana de Partituras Contemporáneas”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* 4, núm 1: 1-17. <https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2014-1-04-d13/>
- OGAS, Julio. 2019. “Hipertextualidad, ironía y posvanguardia. En torno a la música de Gerardo Gandini y Marta Lambertini en la década de 1980”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 32: 159–185.
- ORELLANA LANÚS, Luciana. 2019. “En pos de una definición del ‘minimalismo latinoamericano’. Análisis de la obra *¿Y ahora?* de Coriún Aharonián”. En *Actas del Congreso Internacional de Análisis y Teoría Musical* (quinta edición), 165–177. Campinas: UniCamp.
- _____. 2020a. “Aproximación al ‘minimismo’ latinoamericano”. *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas* III, núm. 3: 42–65. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/17155>

- _____. 2020b. "Narrativa minimista en la obra de Coriún Aharonián: análisis de la obra *Pequeña pieza para piano I*, de Coriún Aharonián". *Revista Música* 20, núm. 2: 79–98. <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/188825/174430>
- ORELLANA MEJÍA, Joaquín. 1975. "Hacia un lenguaje propio de sonoridad actual en Latinoamérica". *Revista Encuentro* 8: 65–66.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela. (1986) 1989. "El minimismo latinoamericano a través de la obra *Piano piano* del compositor uruguayo Carlos da Silveira". *Pauta* IV-VI, núm. 30: 74–83.
- _____. 2009. "Conferencia inaugural simposio La otra América". Versión electrónica consultado en: http://www.gp-magma.net/es_bio.html
- _____. 2013. "La presencia de los compositores argentinos en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea". *Revista Argentina de Musicología*, 14: 53–76.
- _____. 2014a. "Las austeras de Oscar Bazán". Versión electrónica disponible en: <https://xdoc.mx/documents/las-austeras-de-oscar-bazan-gp-5f33037f3d494>.
- _____. 2014b. "Notas sueltas sobre la música culta reciente en América Latina". Conferencia dictada en el marco del Festival "Sonido Presente", organizado por el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral.
- PEARSALL, Edward. 2006. "Anti-Teleological Art: Articulating Meaning through Silence". En *Approaches to Meaning in Music*, ed. por Byron Almén y Edward Pearsall, 41–61. Bloomington: Indiana University Press.
- PELINSKI, Ramón. 2000. "Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música". *Invitación a la etnomusicología; quince fragmentos y un tango*, 163–175. Madrid: Akal.
- PERRONE, Marcela. 2010. "Música de fronteras. O estudo de um campo criativo situado entre a música popular e a música erudita de vanguarda." Tesis de Maestría, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- _____. 2016. "La obra *Parca* de Oscar Bazán y la estética austera". En *Actas del IV Congreso Internacional Artes en Cruce, Constelaciones del sentido*, 1–14. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/artesencruce/AEIV2016/paper/view/3411/1918>
- PLANA, Beatriz. 2006. "Cuicani. El virtuosismo instrumental en la música de Mario Lavista". *Huellas* 5: 41–52.
- PLESCH, Melanie. 1995. "La música en la construcción de la identidad cultural argentina: El topoi de La guitarra en la producción del primer nacionalismo". en I Jornadas argentinas de Musicología / XI Conferencia anual de la Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires.
- QUIROGA, Hugo. 2005. "La reconstrucción de la democracia argentina". En *Nueva Historia Argentina. Dictadura y democracia*, ed. por Juan Suriano, 87–154. Buenos Aires: Sudamericana.
- RILEY, Terry. 2015. Interview by G. Lyrique. <https://www.youtube.com/watch?v=7rnf35ukAs0>

- REICH, Steve. 1974. *Écrits et entretiens sur la musique*. París: Christian Bourgois Éditeur.
- RODRÍGUEZ, Edgardo. 2014/2015. “El CLAEM y la modernidad musical argentina”. *Revista Argentina de Musicología* 15-16: 221–230.
- _____. 2022. “Apuntes sobre *Lo que nos va dejando* de Mariano Etkin”. En *10ª Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales: Trayectos, Reflexiones y Experiencias*, 1-8. La Plata: FA, UNLP.
- RODRÍGUEZ KEES, Damián. 2020. “Entrevista a Graciela Paraskevaídis”. *Revista del Instituto Superior de Música* 17: 141–152.
- ROSAS, Mariana. 2015. “El manifiesto *Music as a gradual process* de Steve Reich analizado en relación a cuatro teorías sobre la creatividad”. *Semana de la Música y la Musicología: Música actual y tecnologías aplicadas*, XII. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/manifiesto-music-gradual-process-reich>
- RÜDIGNER, Wolfgang. 2014. “Sendas cortantes, cantables. Aproximaciones a *Sendas* (1992) para siete instrumentos de vientos y piano de Graciela Paraskevaídis”. En *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis*, ed. por Omar Corrado, 85–105. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- SAUTU, Ruth et. al. 2005. *Manual de metodología. Construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- SIRVENT, María. 2022. “Graciela Paraskevaídis y el CLAEM: Un antes y un después en su producción musical”. *Clang* 8: 1-12. <https://doi.org/10.24215/25249215e031>
- SOLOMONOFF, Natalia. 2014. “‘... vivir tan hondo...’. Humanismo y militancia en y por el sonido. Una interpretación de los recursos compositivos y expresivos en la música de Graciela Paraskevaídis a partir del análisis de cuatro obras con participación de la voz”. En *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis*, ed. por Omar Corrado, 85–105. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- _____. 2023. “A entera revisión del público en general (1981), de Graciela Paraskevaídis: una manera de escuchar el mundo”. *Revista del Instituto Superior de Música* 23: 1-17. <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0038>.
- SURIANO, Juan. 2005. “Introducción: Una Argentina diferente”. En *Nueva Historia Argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*, ed. por Juan Suriano, 11–32. Buenos Aires: Sudamericana.
- SVAMPA, Maristella. 2003. “El populismo imposible y sus actores, 1973-1976”. En *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo*, ed. por Daniel James, 381–436. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- VÁZQUEZ, Hernán Gabriel. 2015. *Conversaciones en torno al CLAEM: Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

- VERGARA Estévez, Jorge. 2008. "Identidad cultural". En *Diccionario del pensamiento alternativo*, directores Hugo Biagini y Arturo Roig, 285-287. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- VERGARA, Jorge Iván, Jorge VERGARA ESTÉVEZ y Hans GUNDERMANN. 2010. "Elementos para una teoría crítica de las identidades culturales en América Latina". *Utopía y Praxis Latinoamericana* 15, núm. 51: 57–79. https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162010000400005
- VILA, Pablo. 1996. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". *Trans: Revista Transcultural de Música* 2 <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>
- VILLANUEVA, María Cecilia. 2007. "Comentario". En *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina*, comp. por Pablo Fessel, 205–216. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- VILLAR PAREDES, Juan Manuel. 1999. "Brouwer Mezquida, Leo". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. por Emilio Casares Rodicio, 726-730. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- WALSH, María Elena. 1979. "Desventuras en el País Jardín-de-Infantes". *Clarín. Cultura y nación*, 16 de agosto, 4-5.

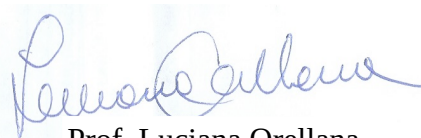
Otras fuentes bibliográficas

- Partituras de Mariano Etkin y María Cecilia Villanueva cedidas por Edgardo Rodríguez y María Cecilia Villanueva.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Leo Brouwer, <i>Paisaje cubano con lluvia</i> , guitarra III, c. 24 a 43.....	73
Figura 2: Mariano Etkin, <i>Caminos de cornisa</i> , s/c.....	81
Figura 3: Segmento de alturas llevado a las mínimas distancias u orden mínimo.....	82
Figura 4: García, “Apuntes de cátedra”, p. 2.....	82
Figura 5: Micromodos del fragmento inicial de <i>Caminos de Cornisa</i>	84
Figura 6: Mariano Etkin, <i>Caminos de cornisa</i> , c. 5-8.....	86
Figura 7: Mariano Etkin, <i>Caminos de cornisa</i> , c. 57-62.....	89
Figura 8: Mariano Etkin, <i>Música ritual</i> , compases 9 al 11.....	94
Figura 9: <i>Cluster</i> de alturas en compases 5, 10 y 21.....	95
Figura 10: Micromodos en compases 15 al 17 de <i>Música ritual</i>	95
Figura 11: Elementos rítmicos A.....	96
Figura 12: Elementos rítmicos B.....	97
Figura 13: Elementos rítmicos C.....	97
Figura 14: Mariano Etkin, <i>Música ritual</i> , bongó compases 21 al 23.....	97
Figura 15: Mariano Etkin, <i>Música ritual</i> , c. 86	101
Figura 16: Mariano Etkin, <i>Música ritual</i> , c. 102-104.....	102
Figura 17: María Cecilia Villanueva, <i>Birlibirloque</i> , c. 1 al 6.....	109
Figura 18: Micromodos aplicados en los 10 primeros compases de <i>Birlibirloque</i>	109
Figura 19: María Cecilia Villanueva, <i>Birlibirloque</i> , c. 77-82.....	110
Figura 20: María Cecilia Villanueva, <i>Birlibirloque</i> , c. 72 a 76.....	112
Figura 21: Micromodos en la secuencia de alturas de la flauta, compás 72-74.....	112

Figura 22: María Cecilia Villanueva, *Birlibirloque*, c. 89-94.....114



Prof. Luciana Orellana
Lanús- DNI 29429672