

Memoria cultural. Un modelo para el descentramiento de la historiografía de la música electroacústica

Pablo Cuevas
Universität zu Köln

Resumen

Los discursos historiográficos tradicionales sobre la música electroacústica han sido contruidos según criterios estrictamente tecnológicos y focalizados en los centros geoculturales desde donde se formula el canon musical occidental. La presencia de la música electroacústica de compositores latinoamericanos se reduce en este marco a una falta de mención o una mención periférica. En el presente artículo se propone un modelo para la construcción de una narrativa histórica sobre la música electroacústica utilizando como herramienta algunos estudios sobre memoria cultural. A través de un análisis comparativo que incluya experiencias silenciadas o marginadas se pretende lograr un descentramiento discursivo basado en una concepción historiográfica multiperspectivista a través de la integración intercultural de diferentes voces. Los resultados parciales de un análisis inductivo de un corpus de música electroacústica de origen latinoamericano serán interrelacionados con análisis de estructuras de la *Telemusik* (1966) y con la segunda región de los *Hymnen* (1966–1967) de Karlheinz Stockhausen.

Conceptos clave: música electroacústica, Latinoamérica, memoria, historiografía, análisis.

Cultural Memory. A Model for Decentring the Historiography of Electroacoustic Music

Abstract

Traditional historiographical discourses on electroacoustic music have been written following technological criteria while focussing mainly on the geocultural centres from which the Western musical canon was formulated. In this context, the presence of electroacoustic music of Latin American origin is silenced or reduced to a peripheral reference. In this paper, I propose a model for the construction of a historical narrative on electroacoustic music using the concept of cultural memory. The model pretends to decentre historical discourses using a multiperspectivistic historiographical approach which integrates different voices through a comparative analysis including silenced electroacoustic musics. Some partial results of an inductive analysis of electroacoustic

music of Latin American origin will be interrelated with *Telemusik* (1966) and the second region of *Hymnen* (1966–1967) by Karlheinz Stockhausen.

Keywords: electroacoustic music, Latin America, memory, historiography, analysis.

Introducción y marco teórico

La problematización del discurso historiográfico dentro de la musicología no es un fenómeno nuevo. Movimientos como la llamada New Musicology reflejaron ya en la década de 1980 en el mundo de habla inglesa las consecuencias de debates que se venían dando con anterioridad dentro de las ciencias humanas. En este sentido, Joseph Kerman escribió sobre un renovado interés intelectual en la disciplina musicológica como consecuencia de variadas “reacciones al positivismo” y de esfuerzos que en gran parte “surgieron de la confrontación de la musicología con la teoría musical y la etnomusicología”. Si bien la exploración del alcance de estas “reacciones al positivismo”¹ musicológico excedería los límites de esta comunicación científica, la situación y sus derivaciones podrían ser aproximadas partiendo de una delimitación del campo académico e idiomático. Dentro del contexto en donde escribe este autor –en donde la división tradicional entre musicología histórica y etnomusicología perdura–, se puede afirmar que la materialización de la situación señalada por Kerman no parece tener la fuerza que uno esperaría habría ya alcanzado en la Musicología Histórica, no tanto debido a la vigencia de un positivismo analítico², sino de un tipo de discurso histórico lineal y teleológico heredado, en líneas generales, del siglo XIX. Este discurso histórico se localiza en centros geoculturales desde los cuales se formula el canon musical occidental. Esto determina indirectamente que las músicas académicas compuestas por fuera de estos centros sean silenciadas o, en el mejor de los casos, exploradas en forma periférica. En el caso de la historiografía de la música electroacústica –la cual es el objeto de esta comunicación– la presencia de compositores y obras de origen latinoamericano constituye un ejemplo de subrepresentación³. Sin embargo, si partimos de la base de que las historias de la música pueden y deben ser formuladas también por fuera de los centros canónicos de la musicología –lo cual de hecho viene sucediendo desde hace decenios con

¹ Kerman, Joseph. *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Harvard University Press, Cambridge, 1985, p. 59. [Todas las traducciones al español presentes en este trabajo fueron realizadas por su autor].

² Véase para el caso anglosajón Kerman. *Contemplating Music*, pp. 31 y ss.

³ En el mundo de habla alemana e inglesa esta representación se reduce a una falta de mención (p. ej. Ungeheuer, Elena (Ed.). *Elektroakustische Musik*. Laaber Verlag, Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 5, Laaber, 2002; Supper, Martin. *Música electrónica y música por ordenador. Historia, estética, métodos y sistemas*. Alianza, Madrid, 2012 [Original alemán 1997]), una mención periférica (p. ej. Blumröder, Christoph von. *Die elektroakustische Musik*, Der Apfel, Signale aus Köln 22, Viena, 2017) o a valorables –y muy nuevas– incursiones (p. ej. Holmes, Thom. *Electronic and Experimental Music*, Routledge, New York, 2016; Emmerson, Simon (Ed.), *The Routledge Research Companion to Electronic Music*, Routledge, New York, 2018)

distintos énfasis y perspectivas⁴–, y además suponiendo que la situación historiográfica germanoparlante arriba planteada no fuera válida o haya sido incluso superada en otros contextos académicos e idiomáticos, la construcción de discursos históricos sobre músicas electroacústicas periféricas –permítase la recurrente alusión a este concepto profundamente moderno– como el caso latinoamericano se enfrentaría a un problema fundamental: la relativa baja cantidad de estudios críticos que la tomen como objeto de estudio. El hecho de que aún no exista un trabajo historiográfico crítico estándar en español que abarque a la música electroacústica producida en esta región desde mediados de la década de 1950 puede considerarse como sorprendente⁵.

La representación de los repertorios históricos de música electroacústica analógica para cinta producida por fuera de los centros europeos y estadounidenses está condicionada por dos aspectos recurrentes. En primer lugar, encontramos la omnipresencia de un discurso historiográfico teleológico basado en conceptos como «desarrollo» y «evolución» en música. Aunque estas narrativas son cronológicamente previas a la aparición de la música electroacústica en Europa a fines de la década de 1940, los conceptos arriba mencionados tomaron un carácter tecnológico en el caso de la música electroacústica. Criterios compositivos y de valoración estética centrales para la música moderna como la «originalidad» y la «complejidad» se asociaron a un *state of the art* tecnológico relacionado con la producción, procesamiento y almacenamiento de sonido. Una historia de la música electroacústica que se base en estos criterios debe necesariamente dejar de lado las experiencias compositivas llevadas a cabo en Latinoamérica en las décadas de 1950 y 1960 debido a una asimetría en comparación con la praxis electroacústica europea y norteamericana de aquel momento: la falta de equipamiento implicó una limitación tecnológica para los compositores que deseaban componer música electroacústica pero no disponían de la maquinaria originalmente utilizada para estos fines (el hecho de que esta situación no siempre se tradujo en una

⁴ Un caso paradigmático es Casares Rodicio, Emilio (dir. y coord.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., SGAE, Madrid, 1999-2002; un ejemplo actual lo constituyen AA.VV. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XX*, vol. 8, Carredano, Consuelo y Victoria Eli (eds.), Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2015.

⁵ La mejor referencia por su valor documental sigue siendo la producción teórica de Ricardo Dal Farra. Ver p. ej. Ricardo Dal Farra, “Latin American Electroacoustic Music Collection”, recuperado de [http://www.fondation-langlois.org/pdf/e/Dal_Farra_EN.pdf].

limitación creativa puede ser ejemplificado con las experiencias pioneras de Jorge Antunes en Rio de Janeiro a mediados de la década de 1960 entre otros casos⁶).

En segundo lugar, la referencia a «una» tradición y a «un» canon musical adquiere un valor determinante para la subrepresentación de músicas electroacústicas periféricas dentro de algunas narrativas centrales. Del mismo modo en que algunos compositores de Nueva Música después de 1945 miraron al pasado y encontraron un punto de apoyo en la obra y figura de Anton von Webern, sucedió algo similar con los pioneros electroacústicos de París y Köln, los cuales se autocontemplaban como parte de un frente histórico en la tradición musical académica. Esta tradición pertenecía a ciertos compositores, pero no a otros, quienes se hallaban por fuera de los centros geoculturales en donde esta música se produjo por primera vez. Más allá de que muchos compositores no-europeos trabajaron y produjeron música en estos centros –algunos de ellos pasando incluso a formar parte del llamado canon musical en el siglo XX, como en el caso de Mauricio Kagel entre otros–, las construcciones historiográficas que se basan en estas narrativas sobre «tradición» muestran una clara tendencia a, en el mejor de los casos, incluir experiencias periféricas como una «otredad» en el discurso, lo cual actúa como condicionante y lleva eventualmente a la exotividad o al juicio de valor negativo en la interpretación⁷.

Las dos constantes mencionadas arriba son los mayores obstáculos que se encuentran cuando uno intenta construir discursos que contengan una multiplicidad de voces, en donde exista una representación equitativa de diferentes geografías y culturas externas a la idea de Occidente, o sea, esquemáticamente planteado, a Europa Central-Occidental y a los Estados Unidos de América. En este artículo se propone un modelo para complementar y eventualmente superar las narrativas historiográficas sobre la música electroacústica que excluyen experiencias históricas periféricas como el caso latinoamericano. El aspecto central del cual parte el marco teórico de este modelo es una especificidad del medio, la cual, en relación con las obras electroacústicas en sí, no es reducible a la influencia a factores tecnológicos ni geoculturales: la presencia de grabaciones sonoras que remiten, en diversos modos, a sus fuentes de origen. Esta

⁶ Lintz-Maués, Igor. “Conversa imaginária com Jorge Antunes sobre a música para fita magnética realizada por ele nos anos sessenta no Rio de Janeiro”, en Jorge Antunes (ed.), *Uma poética musical brasileira e revolucionária*, Sistrum, Brasília, 2002, pp. 59-75, p. 75.

⁷ Por ejemplo, Christoph von Blumröder señala un “deficit estético” [*ästhetische Schwäche*] en las producciones del estudio japonés NHK a fines de la década de 1950. Para llegar a esta valoración utiliza el criterio de la “originalidad” y se posiciona dentro de una perspectiva explícitamente definida como “europea”. Ver Blumröder. *Die elektroakustische Musik*, p. 134.

particularidad del medio electroacústico es transversal a diferentes corpus de música y permite, por consiguiente, disponer de una base para integrarlos entre sí tratando, en principio, de evitar estructuras jerárquicas. Si contemplamos este modelo discursivo sobre la música electroacústica como un tipo de narrativa intercultural enfrentaríamos un problema señalado ya, entre otros, por Robert Berkhofer en 1995, cuando escribe que

aunque la base ideal de este espectro multicultural presupone una representación igualitaria de diferentes voces y puntos de vista, no se especifica cómo construir las relaciones que existen entre las múltiples voces y puntos de vista, o cómo conformar con ellos una estructura coherente e interrelacionada⁸.

Con el fin de construir las relaciones que existen entre las diversas voces en un discurso intercultural, lo que aquí se concibe como diferentes repertorios de música electroacústica integrados en un discurso inclusivo⁹, propongo utilizar un concepto de memoria cultural medial. Las referencias espaciotemporales transportadas por los sonidos grabados y reactualizadas por el oyente son concebidas, dentro de esta perspectiva, como un momento del pasado, como un tipo de memoria almacenada en un medio. Esta memoria, individual y colectiva, encuentra en el presente estudio un sustento teórico en una tipología propuesta por Astrid Erll (2011), la cual puede enmarcarse en la tradición de los estudios sobre memoria cultural en el mundo académico germanoparlante¹⁰. En este marco, los sonidos grabados y referenciales a sus fuentes de origen están relacionados con el concepto memoria cultural medial en su (1) capacidad de externalizar la memoria fisiológica humana, siendo instrumentos de comunicación, del mismo modo en que los signos escritos y las imágenes pueden portar memoria en diferentes grados y niveles. Los sonidos grabados son dependientes de (2) las tecnologías para su diseminación, las cuales también afectan, en su especificidad, a la materialidad de la memoria transportada por otros medios como la escritura. En este caso entran en juego las tecnologías de producción, grabación y almacenamiento y su correspondiente obsolescencia. La perdurabilidad del medio determina también (3) la “disponibilidad” [*Gedächtnismedienangebot*] de otros sonidos grabados dentro de archivos sonoros u obras electroacústicas anteriores que también remitan a (4) la funcionalización de los

⁸ Berkhofer, Robert. *Beyond the Great Story. History as Text and Discourse*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1995, p. 201.

⁹ Leonardo Waisman plantea una pregunta similar y propone una posible solución basándose en una teoría narrativa de Rick Altman. Ver Waisman, Leonardo. “Grandes relatos sin metarrelatos”, *Revista Argentina de Musicología*, 18, 2018, pp. 17-26, p. 23.

¹⁰ Véase por ejemplo Assman, Aleida. *Erinnerungsräume*. Beck, München, 2010.

sonidos como instrumentos de comunicación portadores de memoria, ya sea desde la perspectiva compositiva o en el caso de la recepción activa y creativa en general¹¹.

Las cuatro dimensiones planteadas arriba son capaces de abarcar aspectos compositivos, estructurales y receptivos de la música electroacústica que refiere al pasado y se presenta como transversal a diferentes repertorios por lo que permite evitar construir narrativas basadas estrictamente en desarrollos tecnológicos, centros geoculturales canónicos y principios evolutivos basados en conceptos dobles como tradición/innovación, centro/periferia, originalidad/epigonismo, identidad/alteridad, *hi fi/low fi*, entre otros. Con respecto a la transversalidad en su relación con la última dimensión del concepto de memoria medial, la cual incorpora el plano de la creación e implica la existencia de contextos culturales específicos que enmarcan la producción de cada obra electroacústica a estudiar, debe realizarse una advertencia: estos contextos no son trasversales ya que, obviamente, dependen de factores sociales y culturales específicos que no pueden ser generalizables. Esto lo advirtió, entre otros, Peter Burke cuando escribió en 1993 que

[...] los historiadores deberían dedicarse a la memoria como una aparición histórica, en el sentido de una historia social del recuerdo. Ya que la memoria social como la individual operan en forma selectiva, debe determinarse cuáles son los principios de selección y cómo éstos varían de lugar en lugar, de grupo en grupo y en el transcurso del tiempo¹².

Esta advertencia respecto a la determinación de “principios de selección” de la memoria, histórica y culturalmente específicos y por lo tanto variables, es el último aspecto que anexo al concepto de memoria cultural medial planteado anteriormente y el cual se utiliza como base metodológica en este texto. A continuación, se mencionarán esquemáticamente algunos resultados de un trabajo realizado sobre un corpus de obras electroacústicas de origen latinoamericano¹³, cuyas líneas generales serán brevemente comparadas con extractos de la *Telemusik* (1966) y los *Hymnen* (1967) de Karlheinz Stockhausen. Esta comparación con obras de Stockhausen pretende ser un punto de

¹¹ Erll, Astrid. “Medium des kollektiven Gedächtnisses. Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff”, en Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.), *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität - Historizität - Kulturspezifität*, Walter de Gruyter, Berlin, 2004, pp. 3-22, pp. 14-18.

¹² Burke, Peter. “Geschichte als soziales Gedächtnis”, en Aleida Assman (ed.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Fischer, Fischer Wissenschaft 10724, Frankfurt a. M., pp. 289-302, pp. 291-292.

¹³ Centro de una investigación doctoral actual en el *Musikwissenschaftliches Institut* de la *Universität zu Köln* (Alemania).

partida para discusiones mayores que abarquen a otros compositores considerados también como canónicos en el siglo XX.

Articulaciones de la memoria colectiva

La memoria colectiva es, en sentido general, la transmitida culturalmente como referencia a un pasado común para un grupo de individuos¹⁴. Dentro del corpus estudiado y siguiendo los criterios del modelo arriba propuesto se reconocen varias constantes que permiten trazar líneas para una comparación mayor. A continuación, se explorarán dos de ellas¹⁵ prescindiendo de un análisis completo y profundo de cada obra, el cual superaría ampliamente los límites de esta comunicación científica.

1. Las referencias a culturas originarias presentes en algunas obras electroacústicas de origen latinoamericano pueden considerarse como un pasado cultural exteriorizado en el sonido grabado y funcionalizado compositivamente¹⁶. Obras como la primer *Humanofonía* (1971, 11' 13", mono, C. Guatemala) de Joaquín Orellana, el *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* (1974, 13'25'', estéreo, Bourges) de Coriún Aharonián, *Guararia Repano* (1968, 14'20'', estéreo, Caracas) de José V. Asuar, entre otras, refieren a la búsqueda y representación de los orígenes de un colectivo de individuos a través de las referencias a un pasado común. Más allá de que los contextos de producción y las intenciones creativas puedan diferir entre estos compositores, considero central el rol del medio electroacústico y la especificidad del sonido grabado, los cuales abren perspectivas comparativas válidas por su transversalidad. Éstas no se acotan a las obras de origen latinoamericano. Stockhausen utilizó en su *Telemusik* (1966, 19'07'', orig. 5 canales, NHK, Tokio) grabaciones sonoras de los aborígenes Shipibo de la Amazonia peruana en el canal 5 de la Estructura 13 y de los aborígenes Javaé (Brasil) en el canal 3 de la estructura 22. En este caso el compositor también refiere a un pasado cultural específico en las grabaciones, señalando que en un caso se trata de un ritual de pubertad en donde se combinan instrumentos autóctonos con

¹⁴ En una presentación oral en el III Congreso de Musicología de la ARLAC (IMS) en Santos (Brasil) (2017) tematicé la cuestión de la memoria individual materializada en sonido en el caso electroacústico. No es un tema que vaya a repetir en esta comunicación.

¹⁵ Debe destacarse, a modo de advertencia, que el presente análisis se basa en una especificidad del medio electroacústico analógico para cinta. Por consiguiente, no se incluirán las referencias a memorias colectivas que estén (o hayan estado) presentes en músicas académicas compuestas para instrumentos tradicionales y/o voces en repertorios de origen latinoamericano.

¹⁶ Para una introducción ver Cuevas, Pablo. "Sounds of Native Cultures in Electroacoustic Music: Latin American Study Cases", in Peter C. M. Harrison (ed.), *Proceedings of the 10th International Conference of Students of Systematic Musicology (SysMus17)*, Sysmus17, Londres, pp. 25-28, recuperado de [<https://zenodo.org/record/1211652#.WsOnAZcuDIU>]

sonidos vocales, mientras que en el otro se oye una canción de cuna¹⁷. Estos sonidos procesados electrónicamente pertenecen a un grupo de 22 fragmentos de música vocal e instrumental de diferentes culturas del mundo que son utilizados en la obra¹⁸, dentro de un ideario estético que fue criticado ferozmente por algunos detractores de Stockhausen en la década de 1970¹⁹. Recurrir y en parte repetir la línea crítica en contra de un compositor europeo aparentemente insensible en lo que refiere a la interculturalidad y a la funcionalidad ritual de los materiales sonoros que se utilizaron para componer esta obra electroacústica, no traería consigo ninguna ganancia de conocimiento en la actualidad. En este artículo se trata de aplicar otra perspectiva con la que se pueda construir otro tipo de narrativa histórica buscando, como se señaló arriba, aspectos transversales a obras compuestas en diferentes contextos, con diferentes intenciones y tecnologías. En este sentido, el paralelo entre las obras de Stockhausen y las obras de origen latinoamericano no está, necesariamente, en la intención compositiva, sino en la calidad de los sonidos utilizados, los cuales son portadores de memoria cultural externalizada y son capaces de funcionar como punto de partida para análisis interpretativos y comparativos.

2. Las referencias políticas a través del uso de sonidos grabados, por sobre todo de voces, son también capaces de remitir a un pasado común materializado en un medio y funcionalizado compositivamente. Piezas electroacústicas como *Ayayayayay* (1971, 16'17'', estéreo, WDR, Köln) de Mesías Maiguashca o *Trovas, Crónicas y Epigramas I-VII* (1977, 7 piezas con una duración total de 19'36'', mono, Buenos Aires) de Eduardo Bértola, entre otras, contienen grabaciones sonoras que adquieren el carácter de un documento acústico²⁰ que es reconocible por oyentes que pertenecen al grupo de individuos indirectamente aludido. Valiéndonos de este principio y sin entrar en análisis de cada obra se puede ampliar el panorama y recordar, por su similitud, la inclusión de la *Horst-Wessel-Lied* [Canción de Horst Wessel] en [13'43''] de la segunda región en la versión electroacústica de los *Hymnen* (1967, 113'59'', original 5 canales, Köln) de Stockhausen. Aquí se interpola un “segundo himno alemán”, recuerda Stockhausen, “el

¹⁷ Stockhausen, Karlheinz. *Telemusik. Partitur*, Universal Edition, Viena, 1969, pp. 16 y 30-31.

¹⁸ Provenientes de Vietnam, Bali, China, Hungría, España, de la Amazonia y del continente africano. Véase Erbe, Marcus. “Karlheinz Stockhausens TELEMUSIK (1966)”, en Christoph von Blumröder (ed.), *Kompositorische Stationen des 20. Jahrhunderts*, Lit Verlag, Signale aus Köln 7, 2004, pp. 129-172, 134 y ss.

¹⁹ Ejemplar en este sentido Stenzl, Jürg. “Orientfahrten,” in Dieter Rexroth (ed.), *Zwischen den Grenzen. Zum Aspekt des Nationalen in der Neuen Musik*, Schott, Frankfurter Studien 3, Mainz, 1979, pp. 122-127, 125.

²⁰ Término relacionado con la interpretación de Graciela Paraskevaídis sobre corpus de música electroacústica de origen latinoamericano en Paraskevaídis, Graciela. “Tramos”, en *Luhí. Revista de teorías y técnicas musicales*, 3, 1992, pp. 47-52, 47.

cual durante el *Drittes Reich* se cantaba siempre después de la *Deutschland-Lied* [Himno alemán]²¹. Esto es aludido por la voz del propio compositor dentro de la segunda región en [18'53'] como “solo un recuerdo” [*es ist nur eine Erinnerung*]²², planteando así una lectura crítica implícita ya que él fue víctima de ese pasado de horror que se reactualiza en la obra²³.

Siguiendo con esta línea comparativa basada en aspectos transversales a diferentes corpus de música electroacústica se puede intentar ampliar el horizonte de trabajo e incluir piezas como *Presque rien N°1* (1970, 21'11'', estéreo, París) de Luc Ferrari debido al contenido social de sus paisajes sonoros y los varios niveles interpretativos que éstos ofrecen²⁴. O pensar en el contenido de memoria y su significación ideológica en *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966, 11'15'', mono, Milán) de Luigi Nono, entre otros, más allá de que los sonidos utilizados en esta obra no contienen un carácter documental en el sentido planteado anteriormente. La ampliación hacia repertorios digitales también es una posibilidad, siempre y cuando se amplíe también el marco conceptual para abarcar a estas músicas. Obras como *Extremités lointanes* (1998, 16'23'', original 8 canales, GRM, París) de Hans Tutschku ofrecen posibilidades analíticas en este sentido, ya que el compositor afirma haber intentado “mantener el contexto cultural”²⁵ de los sonidos que utilizó como base para la obra, los cuales fueron grabados *in situ* en cinco países del sudeste asiático.

Conclusiones

Este modelo pretende ser un aporte al descentramiento discursivo de la historiografía de la música electroacústica, funcionando en parte como la “intervención en la historiografía” que plantea Tara Rodgers cuando presenta su perspectiva feminista y encara una revisión de las narrativas históricas tradicionales²⁶. Partiendo, en mi caso, de una transversalidad basada en una especificidad del medio, se pueden discutir, en otros niveles, aspectos como la intención compositiva, las historias de la recepción de cada

²¹ Stockhausen, Karlheinz. “Realisation der HYMNEN. Arbeitsaufzeichnungen in zwei Ringbüchern”, en Christoph von Blumröder (ed.), *Texte 7*, Stockhausen Verlag, Kürten, 1998, pp. 131-159, aquí p. 152 [destacado en el original]

²² Stockhausen, “Realisation der HYMNEN. Arbeitsaufzeichnungen in zwei Ringbüchern”, *ibid.*

²³ Sobre el pasado de Karlheinz Stockhausen respecto a la Segunda Guerra Mundial ver por ejemplo Blumröder, Christoph von. *Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausen*. Franz Steiner, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 32, Stuttgart, 1993, p. 6.

²⁴ Ver una aproximación en este sentido en English, Lawrence. „A Memory of Almost Nothing: Luc Ferrari’s Listening During *Presque Rien No.1*”, en *Leonardo Music Journal*, 27, 2017, pp. 17-20.

²⁵ Tutschku, Hans. Librillo al CD *Moment*. YMX MÉDIA, Montréal, 1999, p. 4.

²⁶ Rodgers, Tara. *Pink Noises*, Duke University Press, Durham/Londres, 2010, p. 2.

obra, las estructuras de poder que enmarcan ciertas opciones estéticas, etc. Sin embargo, y como paso previo, destaco que al partir de la base transversal de un concepto de memoria cultural medial y sus cuatro dimensiones constitutivas se pueden complementar (y quizás evitar) las narrativas basadas exclusivamente en desarrollos tecnológicos, compositores canónicos y “centros históricos” desde los cuales se irradió una especie de energía creativa alrededor del mundo, la cual provocó la expansión de la música electroacústica como praxis compositiva. La facticidad de este modelo no debería opacar el hecho de que es una construcción y que, como todas, tiene intencionalidades que son capaces de responder y reflejar estructuras de poder en diversos planos, las cuales deben ser problematizadas a nivel discursivo por una musicología interculturalmente competente, crítica y contemporánea. El hecho de trazar paralelos (tal vez) insospechados entre composiciones de Stockhausen y las de compositores de origen latinoamericano pretende ser una reacción para tratar, en el futuro, de darle una voz a experiencias históricas que aún esperan ser (re)descubiertas y eventualmente puestas en diálogo con otras voces que ya han sido oídas dentro de las narrativas históricas centrales.

Pablo Cuevas (1984): estudios de grado en composición y musicología en la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina). Tesis de licenciatura sobre el período pre-serial de Igor Stravinsky (2012). Trabajos de docencia e investigación a nivel internacional desde el año 2012 en Historia de la música académica de los siglos XIX y XX y música electroacústica. Ha realizado comunicaciones científicas presentando sus trabajos de investigación en Argentina, Brasil, Alemania, Inglaterra, España, Austria e Italia. Actualmente radicado en Alemania. Redacta una tesis doctoral en el Instituto de Musicología de la Universität zu Köln (Colonia, Alemania) como becario doctoral del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD). Dicha investigación original se centra en un corpus de música electroacústica para cinta de compositores de origen latinoamericano, indagando sobre los problemas estéticos de la representación de una idea de identidad cultural. Sobre este último tema tratan sus últimas publicaciones trilingües desde el año 2017.