

Tesis de grado en la UNQ: tres casos de hibridaciones entre músicas populares y académicas

Lic. Tomás Mariani (UNQ, EUDA, TeMAC)

En este trabajo proponemos una reflexión sobre tres compositores graduados de la licenciatura en composición con medios electroacústicos de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ) en los últimos tres años, haciendo foco en sus obras de tesis.

La propuesta surge de una experiencia pedagógica: el curso de extensión “Herramientas para la puesta en diálogo de músicas populares y académicas” que dicto desde 2017 en el marco del programa de Graduadas/os de la UNQ. El objetivo del curso incluía incorporar herramientas tanto de técnica musical como de reflexión socio-política, cultural, de circulación, usos y apropiaciones en producción y en recepción. Por lo cual, situar en nuestro territorio los análisis se presentó como algo productivo para el aprendizaje e incorporación de herramientas.

Los tres compositores elegidos son compañeros con los cuales cursé varios tramos de la licenciatura, por lo cual es una reflexión de alguien cercano a ellos. Me permito hacer un breve análisis de sus obras de tesis pero considerando sus trayectorias.

Las obras son “Tierra para pensarla” (2015) de Cristian Accattoli, “Huiñay” (2016) de Ignacio Mazzuco y “Velo, Confluencia y Médula” (2017) de Hernán Samá. Las tres obras trabajan vinculando la música académica contemporánea con músicas populares que forman parte de su práctica profesional como creadores e intérpretes. La primera se relaciona con el mundo del folklore pampeano, la segunda con músicas andinas (sikuris) y la tercera con el mundo del jazz y la llamada “improvisación libre”.

Nos apoyamos para este trabajo en el modelo socio-discursivo propuesto por Claudio Díaz (2009), que piensa las producciones musicales como prácticas discursivas dentro de narrativas identitarias, considerando el lugar relativo y la trayectoria de cada agente social dentro de un sistema de relaciones, y las opciones estratégicas que ellos ejercen. A su vez, la propuesta de Díaz retoma las ideas de Pierre Bourdieu de espacio social, campo, hábitos, capital económico, social y cultural, la relación entre agentes sociales y estructura, que también nos sirven de marco teórico. Es así que para el análisis tomamos en cuenta aspectos de técnica musical, aspectos de circulación y mediación y aspectos socio-culturales. Combinamos este marco con la metodología de Jean Jacques Nattiez (1990) y la propuesta de Pablo Murgier (2014) para el abordaje del aspecto inmanente.

Palabras clave: Músicas – populares – académicas – hibridaciones - UNQ

Introducción

Históricamente las músicas populares y las académicas ocuparon lugares distintos, en términos sociales y en términos estéticos. La gran mayoría de las carreras de música en nuestro país han fundado sus currículos, desde sus comienzos, en las tradiciones académicas de origen centroeuropeo (algo que se replica en otros países latinoamericanos). La inclusión de folklore, tango y otras músicas populares en los currículos es reciente.

En este sentido, y considerando la composición social de estudiantes y graduadas/os de las universidades y terciarios públicos, los espacios sociales y las músicas con las que suelen relacionarse, se torna necesaria la incorporación, reflexión y desarrollo de herramientas que permitan repensar nuestro lugar en tanto creadoras/es latinoamericanas/os –en particular argentinas/os y del AMBA- en el entramado social actual sin excluir o invisibilizar esa diversidad.

Para abordar esta problemática hemos desarrollado un curso desde el programa de graduados/as de la UNQ, como espacio de reflexión y creación. El contenido de ese curso, y de esta ponencia, es producto del intercambio y el trabajo de las/os integrantes del proyecto de investigación Territorios de la Música Argentina Contemporánea (TeMAC), dirigido por Martín Liut en la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ).

El anclaje territorial y las particularidades históricas que arriban a nuestro presente, son puntos centrales del desarrollo que planteamos. Por lo cual, destinamos un espacio para abordar tres casos cercanos en términos de espacio, tiempo y trayectoria: Cristian Accattoli, Ignacio Mazzuco y Hernán Samá.

Música en la UNQ

Muchas/os de las/os docentes que participaron de los primeros veinte años de la carrera de música de la UNQ se formaron en el CLAEM y/o con los tres referentes más influyentes de los años siguientes (Kröpfl, Etkin, Gandini), marcadas/os fuertemente por una impronta “universalista”.

La carrera de Composición con Medios Electroacústicos, diseñada por María Teresa Luengo (1940) en 1990, contemplaba desde el comienzo tanto *“asignaturas tradicionales de la carrera de Composición, como las nuevas técnicas de creación e investigación electroacústicas, análisis de la música del siglo XX, cinematografía y sonorización, literatura y Teoría de la Comunicación, entre otras”*⁵⁷. “La Música” del siglo XX a la que se refiere, por supuesto, no incluye a las populares. Luengo⁵⁸ ejerce en aquella etapa como directora de la carrera y como docente de Composición, convocando a Fernando Von Reiehenbach⁵⁹ en talleres y laboratorio, Pablo Di Liscia en Composición con medios electroacústicos, entre otros.

Recién en los últimos años se empezaron a incluir temáticas referidas a músicas populares, con hitos como el Festival Internacional Muchas Músicas (FIMM) desde el año 2012. Este festival es representativo de un cambio de paradigma, al afirmar que:

“Muchas Músicas’ es una reivindicación de la abundancia, lo numeroso. Excede a las clasificaciones. Y es, además, la puesta en escena de una constatación: no existe una música superior ni hay ficción capaz de sostener a estas alturas ese afán de primacía.

*El FIMM, por lo tanto, invita a la horizontalidad, reconoce escuelas, prácticas y tradiciones, incluye públicos y procedencias, buscando que interactúen, dialoguen, discutan, asumiendo sus realidades materiales e institucionales. ‘Muchas Músicas’ quiere sumar a la construcción de un espacio, ser un punto más en una red vital de sentidos y acciones. Generando un lugar de encuentro y de intercambio entre artistas de diversos géneros y tradiciones musicales, tanto populares como clásicas y contemporáneas”*⁶⁰.

Como parte y generadoras de ese lento proceso surgen las propuestas de nuestros tres casos.

Herramientas teóricas y metodológicas

⁵⁷ Recuperado de: <http://www.ciweb.com.ar/Luengo/index.php>. Más información sobre María Teresa Luengo en: <http://forodecompositoras.com.ar/miembros/curriculum/luengo-maria-teresa/>

⁵⁸ En julio de 2017 Luengo volvió a la UNQ después de varios años para una *performance+ poesía sonora + conversatorio* titulado “Mujeres compositoras: visibilizar trayectorias, performatividades y sonoridades”, realizado en el marco de las Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres. En 2018, además, se realizó un reconocimiento por su aporte a la institución.

⁵⁹ Reichenbach trabajó en CLAEM y distintos laboratorios de música electroacústica. En la UNQ se encuentra el archivo de sus trabajos: <http://www.unq.edu.ar/advf/documentos/547ddffa5df84.pdf>

⁶⁰ Recuperado de: <http://fimm.evento.unq.edu.ar/iv-festival-internacional-muchas-musicas-2016/>

Nos apoyamos para este trabajo en el modelo socio-discursivo propuesto por Claudio Díaz (2009), que piensa las producciones musicales como prácticas discursivas dentro de narrativas identitarias, considerando el lugar relativo y la trayectoria de cada agente social dentro de un sistema de relaciones, y las opciones estratégicas que ellos ejercen. A su vez, la propuesta de Díaz retoma las ideas de Pierre Bourdieu de espacio social, campo, hábitus, capital económico, social y cultural, la relación entre agentes sociales y estructura, que también nos sirven de marco teórico. Es así que para el análisis tomamos en cuenta aspectos de técnica musical, aspectos de circulación y mediación y aspectos socio-culturales.

Combinamos este marco con la metodología de Jean Jacques Nattiez (1990) y la propuesta de Pablo Murgier (2014) para el abordaje del aspecto inmanente. Nattiez propone un modelo semiológico tripartito para analizar músicas: Poiesis (la perspectiva del proceso creativo y del compositor), aspecto Inmanente (la obra y su estructura interna) y Estésis (conductas perceptivas dentro de una población de oyentes determinada). Tomamos en este trabajo primeramente la Poiesis y luego el aspecto Inmanente, considerando algunos aspectos de la Estésis. Por otro lado, Murgier (egresado de la UNQ) propone un modelo para el análisis de músicas donde se ponen en relación los mundos populares y académicos. La propuesta es identificar elementos dentro del Campo de vocabulario de los géneros en cuestión (ritmo, armonía, fraseología, expresividad, articulación, marcación, timbre), del Campo referencial (Cita textual y cita tópica) y del Campo metafórico (elementos simbólicos y paratextuales). Esto nos permite identificar elementos técnico-musicales para pensarlos en relación a la circulación y las/os sujetos productores y receptores.

Tierra para pensarla (2015): Cristian Accattoli.

Accattoli es graduado de Composición con Medios electroacústicos de la UNQ. Además, participa desde el año 2015 en el proyecto de investigación *Territorios de la Música Argentina Contemporánea* dirigido por Martín Liut y radicado en la UNQ. En este ámbito desarrolla conocimientos sobre músicas contemporáneas en general y en particular de argentina (su caso de estudio principal es Aca Seca Trío).

Por otro lado, Accattoli nació y creció en la provincia de La Pampa y, más allá de haberse radicado en Buenos Aires desde hace varios años, por su trabajo en la gestión cultural tiene mucho vínculo con distintas/os artistas de su provincia. Además, es intérprete de piano y ha transitado diversas músicas populares que van desde la salsa (los diversos géneros agrupados bajo ese rótulo) hasta el folklore o el jazz.

Tomando en cuenta estos puntos es posible acercarse con mayor claridad a la propuesta estética de *Tierra para pensarla* (2015)⁶¹.

La obra que analizamos está compuesto para su tesis de graduación. La tesis exige un trabajo de reflexión sobre las propuestas estéticas, tanto a nivel teórico como a nivel práctico, para llevar a cabo la escritura de la obra, el texto de la tesis y la puesta a punto para su ejecución “en vivo”. Se trata de la primera obra de tesis con este formato luego del cambio de plan de estudios (2011)⁶², abriendo camino en términos estéticos, en el desarrollo reflexivo y en la práctica de ejecución.

El título del texto de la tesis de Accattoli es *Exploración sonora de la música folklórica pampeana*, expresando allí el tipo de trabajo realizado. Se trata de una investigación del

⁶¹

Disponible

en:

https://www.youtube.com/watch?v=eEG_GvG0WCM&list=PLSR7S1jJ5Vxlu5vIM7eORTV0pNkU6MUiL. Última visita: 05/08/2018.

⁶² Anteriormente se requería cursar una materia más de composición, donde se exigía solo la obra, sin texto y presentación “en vivo”.

folklore pampeano, desde su historia hasta algunos de sus rasgos distintivos, su simbología, su relación con la poesía, con la danza, la historia social y política regional, etc. En ese trabajo selecciona tres géneros reconocidos en la región como típicos: la milonga, el malambo y el estilo. Hace una descripción de las particularidades de estos géneros en esta región, poniendo énfasis en la importancia de la poesía como disparadora y articuladora en las/os principales referentes. Nota además como elemento característico la ausencia de instrumentos de percusión, vinculándola también a la preponderancia de la palabra.

Luego llama la atención sobre un grupo de canciones de importancia social y política, de alta pregnancia en la sociedad pampeana: el *Cancionero de los ríos*, un “*cuero de obras generado a partir de las luchas por la reivindicación de los derechos pampeanos sobre las aguas del Río Atuel-Salado-Chadileuvú*” (Accattoli, 2015: 15)⁶³.

A este trabajo le suma una reflexión sobre los cambios culturales de fin de siglo XX a nuestros días en la relación entre lo culto, lo popular y lo masivo (siguiendo los aportes de Néstor García Canclini), poniendo de relieve las diferencias de su tiempo con la época de Ginastera o la del primer nacionalismo musical.

Más adelante, Accattoli presenta un detalle de las decisiones sobre el orgánico de la obra de tesis. Allí relata su intención desde un principio de hacerse eco del objetivo de las carreras de música de la UNQ: que las obras de tesis se ejecuten “en vivo”. Para esto se contactó con Marina Calzado Linage, quien dirige los Ensamblés de Percusión de la UNA, del Conservatorio Astor Piazzolla y del Conservatorio Juan José Castro, y aceptó colaborar y ponerse a disposición para llevar a cabo la ejecución de la obra resultante.

En su relato Accattoli pone de manifiesto varias de las decisiones de orden estético, logístico y en perspectiva para futuras interpretaciones.

Rescato algunas cuestiones sobre *Tierra para pensarla*. Para empezar, el título está tomado del texto poético homónimo de Edgar Morisoli, poeta pampeano, que hace referencia a La Pampa y a algunos temas que Accattoli retoma. Además, los títulos de las piezas que conforman la obra toman giros lingüísticos creados por el poeta pampeano Juan Carlos Bustriazó Ortíz. Se trata de citas del campo metafórico, a través de paratextos.

Para la composición, hizo análisis de obras académicas de autores argentinos, latinoamericanos, estadounidenses y europeos. A su vez hizo lo mismo con canciones populares del cancionero folklórico pampeano, ampliando sus conocimientos a través de entrevistas con Julio Argentino Aguirre (guitarrista y compositor pampeano con más de 40 años de trayectoria). Otro punto importante es la inclusión de temáticas que se salen de los discursos tradicionales del folklore, en particular la inclusión de un homenaje al pueblo Ranquel (no solo el del pasado sino el del presente, a través de referentes actuales de ese pueblo).

Tierra para pensarla es una suite compuesta por seis piezas más un epílogo (34 minutos aproximadamente), alternando piezas instrumentales, electrónicas y una mixta: *Enrumorada* (instrumental), *Desierto de agua* (electrónica), *Tarde Choiquera* (instrumental), *Viento Humo* (electrónica), *Laberintona* (instrumental), *Pago de viejos decires* (mixta), *Epílogo* (electrónica).

Las primeras piezas parten de un discurso más abstracto, con elementos del campo de vocabulario de los géneros referidos, citas tópicas y textuales, y luego van incorporando elementos más figurativos, hasta llegar al epílogo construido con textos de los poetas relevados como material principal.

Considero que hay en el proceso que les resumo varios puntos más que interesantes para considerar: la estrecha relación entre las definiciones personales, las decisiones estéticas,

⁶³ El recorte alude a un conflicto con la provincia de Mendoza por el uso unilateral de las aguas de este río para riego, provocando la desertificación de vastas zonas del oeste pampeano.

las decisiones logísticas, las decisiones de circulación (inmediata y futura), el trabajo técnico musical y el trabajo de gestión para la realización efectiva de la música compuesta.

La conclusión que manifiesta el propio compositor sobre el proceso es la siguiente *“Si bien el objetivo inicial del trabajo consistió en la composición de una obra musical, es importante destacar que las investigaciones tanto musicales como del orden antropológico, sociológico, musicológico realizadas con el fin de aportar un marco teórico-conceptual a la obra, terminaron influyendo al momento de tomar ciertas decisiones estrictamente musicales, de selección de materiales, que modelaron la resultante final de la misma, dotándola a mi entender de un complejo de relaciones que resultan relevantes como compositor. Desde ya todo quedará en las manos del oyente/receptor, quien seguramente realizará una deconstrucción y posterior reconstrucción de los elementos simbólicos de la misma”* (Accattoli, 2015: 26).

Huiñay (2016): Ignacio Mazzuco.

Nacido en Tucumán, después de varias migraciones regionales, Mazzuco se instala en Buenos Aires y estudia la licenciatura en Composición con Medios Electroacústicos, graduándose en 2016 con la obra de tesis que aquí estudiamos.

En la introducción del texto de su tesis afirma: *“Sin ánimos de enmarcar este trabajo en el de una investigación etnomusicológica, sino más bien con fines prácticos, es que he dedicado tiempo a intentar lograr un básico entendimiento de la cosmogonía andina y, el modo tradicional y marco en que se ejecutan sus instrumentos de viento y percusión. Esto último por medio de la vivencia propia y la lectura de los autores que trabajaron el tema”* (Mazzuco, 2016: 5). Esto tiene un vínculo directo con su historia personal: *“Mi biografía no es indiferente a este trabajo [...] soy descendiente por la rama materna de Aymara”* (Mazzuco, 2016: 5).

También afirma que en este trabajo se *“apunta a lograr un uso de este conjunto de materiales y símbolos que, como mestizo y residente urbano no me son totalmente propios, pero me han permitido problematizar sobre mi condición de joven compositor en un tiempo histórico y un ecosistema concretos. La obra, en ese sentido, permite el entrecruzamiento de un capital adquirido en la academia, las vicisitudes culturales de la vida urbana, el modo en que se producen, consumen y circulan las distintas músicas y la utilización de las nuevas tecnologías”* (Mazzuco, 2016: 5).

Mazzuco hace una reflexión sobre la relación del territorio, sus aspectos sociales, políticos, económicos con las producciones artísticas. Recorre esa reflexión la idea de que el lugar geográfico desde el cual se crea el arte es parte constituyente de él (y podría pensarse el reverso, las artes también constituyen el espacio que habitamos). En su propio caso, Mazzuco se define desde *“la periferia de la periferia” (Argentina como periferia a nivel macro, Universidad de Quilmes y Bernal a nivel interno)”* (Mazzuco, 2016: 4). Esta concepción se enfrenta directamente con cualquier pretensión de universalidad. Trabaja las ideas de “antropofagia” (en relación al manifiesto antropófago de Oswald De Andrade), de mestizaje, de migración (en su caso, migración interna), de interculturalidad, de alteridad, de identidad construida y en construcción (no fija, como la pretendían los nacionalismos de principios del siglo XX). A su vez también trabaja sobre el concepto de globalización, visibilizando los procesos evidentes que las tecnologías recientes motorizaron sin dejar de ver las tensiones y los choques culturales. Finalmente convoca la idea de traducción cultural para hablar de la práctica de sikuris en Buenos Aires, que se construye traduciendo las prácticas andinas en un contexto muy diferente, modificando no solo el resultado técnico y estético sino también el funcional (participar de una sikuriada tiene sentidos y expectativas muy distintas en los disímiles lugares en que se practica).

Resumiendo el trabajo que se propuso afirma que *“la obra toma un conjunto de materiales provenientes de la cosmogonía andina, de la música popular y de la música contemporánea*

occidental, generando un punto de convergencia de códigos que conviven en constante tensión, la relación con la alteridad, fácilmente visible en la cotidianidad urbana” (Mazzuco, 2016: 14).

La elección del orgánico tiene directa vinculación con estos temas: Flauta, Quena, Siku Malta (con ira y arca), Siku Toyo (con ira y arca), Violonchelo, Guitarra Clásica, Guitarra Eléctrica, Percusión, Electrónica (pregrabada y en tiempo real). Están presentes instrumentos andinos, del rock, del folklore, de la tradición clásica, uno múltiple como es la guitarra clásica/criolla. Las elecciones no son azarosas: por ejemplo, él es intérprete de guitarra (criolla y eléctrica), participaba en ese momento de un ensamble de música contemporánea⁶⁴ en que usaban violonchelo y de un grupo de sikuris, la flauta empasta muy bien con los aerófonos andinos, el set de percusión es rico tímbricamente y de fácil acceso, la electrónica pregrabada y en tiempo real es parte del aprendizaje de la carrera de composición en la UNQ.

El autor explica que el título es elegido una vez terminada la composición, refiriéndose tanto al proceso creativo e investigativo como al desarrollo interno de la pieza: *Huiñay* en quechua tiene dos significados: crecimiento y eternidad.

Mazzuco retoma algunos conceptos clave de las culturas andinas. Por ejemplo, afirma: *“Esta manera de entender el mundo en forma de ciclos y opuestos en tensión, se resignifica estructuralmente en la pieza, organizando el material tanto a nivel micro como macro, delimitando así incluso la forma de la obra”* (Mazzuco, 2016: 19).

Uno de los elementos estructurales de la pieza es el timbre, tomando los conceptos de Tara y Q’iwa (sonido complejo, “rugoso” y sonido “puro”, “liso”, respectivamente), y su jerarquización en las culturas andinas. En la pieza *“todo se da por un camino desde el despojo hacia la saturación, que representa un sonido pleno, rico y completo, de mayor jerarquía”* (Mazzuco, 2016: 21).

Otro elemento central en la construcción de la pieza es el uso de la dualidad Arka – Ira en cada tamaño de Siku (Malta y Toyo en este caso): *“Las alturas que posee cada mitad difieren de las que posee la otra, de manera que la totalidad de la tonada que se ejecute se construye en base a una alternancia arka-ira, perdiendo toda autonomía y sentido cada mitad por sí sola”* (Mazzuco, 2016: 21).

La escritura (combina tradicional, proporcional, analógica), la improvisación, la indeterminación, los elementos del campo del vocabulario de los géneros andinos relevados, las citas tópicas y textuales, los elementos del campo metafórico (como el título), son cosas que conviven en la obra y dan cuenta también del diálogo entre materiales y tradiciones variadas⁶⁵.

Saxofón y electrónica -Velo, Confluencia y Médula- (2017): Hernán Samá.

Samá también es egresado de la licenciatura en Composición con Medios Electroacústicos de la UNQ, en su caso en el año 2017. Antes estudió saxofón y se graduó en el conservatorio Manuel de Falla. Se ha desarrollado como instrumentista en músicas populares, principalmente el jazz.

En los últimos años se vinculó a la llamada “improvisación libre”. Además de participar como instrumentista y creador, se dedicó a investigar el desarrollo local (en Buenos Aires) de esta escena en el marco del proyecto de investigación TeMAC (Territorios de la Música Argentina Contemporánea) mediante una beca UNQ de formación en investigación y docencia (agosto 2016-agosto 2017).

⁶⁴ Ensamble Eco Eléctrico conformado por los instrumentistas/compositores Nicolás Medero Larrosa (viola), Axel Naczuk (trompeta), Juan Pedro Torresani (violonchelo) y Mazzuco (guitarra).

⁶⁵ *Huiñay* está disponible para escuchar en: <https://soundcloud.com/ignaciomazzuco/huinay>

El planteo inicial de la composición de su tesis fue el siguiente: *“La idea era unir lo que traía de experiencia como músico instrumentista y compositor en el terreno de la improvisación libre, el jazz y otras formas de estructurar la improvisación con los nuevos conocimientos adquiridos dentro de la UNQ”* (Samá, 2017: 6).

Samá combina su experiencia en el jazz, la llamada “improvisación libre”, la improvisación con partituras gráficas⁶⁶ y la composición electroacústica en distintas vertientes para componer esta obra de tesis.

En el texto Samá hace un detalle pormenorizado de todo el proceso de creación, dando cuenta de una documentación consistente de todos los intentos y las razones por las cuales continuó o abandonó los materiales o ideas con las que trabajó. Este proceso incluye temas con los cuales debatimos muchas/os de las/los que transitando la academia tenemos un vínculo muy fuerte con músicas populares. La identificación de algunas escuelas dentro de la música académica contemporánea como dominantes y el condicionamiento autoimpuesto por causa de esa percepción es uno de los temas que atraviesa en su búsqueda hasta lograr dar con un modo productivo y coherente con sus necesidades de vincular las distintas vertientes y tradiciones con las que se ha enrolado.

Esta tarea de investigación y exploración de posibilidades se vincula directamente a su práctica en la música popular: *“Paralelamente, estaba tocando en formaciones de jazz como Hernán Samá Trío, en donde continué escribiendo composiciones gráficas como Persuasión variable⁶⁷, Espiriteria⁶⁸ y Sunrasiana⁶⁹ (2014) (versión acústica de la original electroacústica). También en el cuarteto Underground Mafia (jazz 2014) escribí dos composiciones de las mismas características, Lava plástica⁷⁰ y Contornos cruzados⁷¹. Todas estas obras tenían la finalidad de ser utilizadas para la improvisación, otorgando menor o mayor apertura para que los músicos participen con sus ideas”* (Samá, 2017: 8).

La improvisación en diversos formatos y con diversas herramientas es el elemento central en la poética de Samá. Incluso en esta obra de tesis donde el resultado final es escrito. Así lo relata: *“Para la construcción de esta obra se utilizó a modo [de] metodología la improvisación como punto de partida para la generación de formas y materiales sonoros. Se recurrió a diferentes procedimientos de registro de audio para optimizar este proceso”* (Samá, 2017: 5). Más adelante agrega: *“comencé a buscar ideas de relacionar materiales, improvisando, para luego cristalizarlas en la partitura”* (Samá, 2017: 10). La idea de cristalizar en la partitura es un elemento que tiene directa relación con el espacio al cual estaba destinada esta pieza (la UNQ). Para este trabajo Samá usó la improvisación como un proceso previo, como generador de materiales, de objetos sonoros y de relaciones entre objetos sonoros. De todos modos en *Velo* la escritura es proporcional por lo cual la improvisación en “tiempo real” tiene mucho lugar. Hablando de *Médula* afirma que *“Al igual que en Velo y Confluencia, los bosquejos de audio sólo fueron disparadores de ideas; no se transcribe nada de eso. La improvisación aquí se usa como herramienta para flexibilizar el material, vinculando sonidos, ritmos, gestos, etc.”* (Samá, 2017: 55). Creo que es sumamente interesante atender las distintas estrategias para vincular la improvisación con las técnicas y estéticas de la música académica contemporánea.

La escritura refleja el proceso creativo: hay fragmentos diferenciados, materiales sonoros específicos del saxo, que son articulados en una sintaxis que a su vez se combina con la

⁶⁶ Se trata de esquemas que orientan la improvisación indicando procesos, materiales, dinámicas, tímbricas y/u otros parámetros.

⁶⁷ Disponible en: <https://hernansama.bandcamp.com/track/persuasi-n-variable>

⁶⁸ Disponible en: <https://hernansama.bandcamp.com/track/espiriteria>

⁶⁹ Disponible en: <https://hernansama.bandcamp.com/track/sunrasiana>

⁷⁰ Disponible en: <https://kuaimusic.bandcamp.com/track/lava-pl-stica>

⁷¹ Disponible en: <https://kuaimusic.bandcamp.com/track/contornos-cruzados>

electrónica. Estos materiales son presentados como objetos sonoros -a la manera de Pierre Schaeffer-, pero dentro de la línea estética denominada “Música concreta instrumental” que trabaja aquellos conceptos con música acústica hecha por instrumentos musicales tradicionales (una propuesta que tiene como iniciador a Helmut Lachenmann). Estos objetos sonoros incluyen por ejemplo distintos tipos de soplidos, slap, ruidos de llaves, multifónicos, staccatos, frulatos, etc.

La electrónica en *Confluencia* y en *Médula* es mediante un proceso en tiempo real a través de una serie de efectos previamente configurados de una pedalera. En *Velo* se incluyen también este tipo de procesos pero además hay electrónica pregrabada con pistas que deben dispararse en los lugares indicados.

Cada pieza está estructurada sobre un parámetro musical: “*los tratamientos utilizados sobre el sonido fueron pautados de antemano, este es el caso de Confluencia (Movimiento II) en donde el parámetro fue trabajar el aspecto de la altura; en Médula (movimiento III) fue el ritmo pulsado. El primer movimiento, Velo, es una composición que se construye sobre el aspecto tímbrico y es un desarrollo de escritura de materiales que trabajo dentro del ámbito de la improvisación libre, es decir, la idea fue poner en la partitura mediante simbología diferentes sonidos que ejecuto con el saxofón*” (Samá, 2017: 70).

Reflexiones finales

En las carreras de música de nuestras universidades la materia “Historia de la música”, por ejemplo, en casi todos –si no en todos- los casos basa su programa en “la” música académica europea. Recién en los últimos años se incorporó música académica de Argentina o Latinoamérica y en pocos casos –a veces a modo personal algunas/os docentes- incluyeron temas de músicas populares. Esto no es una particularidad de una carrera sino el modelo hegemónico de pensar la historia musical en Argentina y en el mundo occidental. Inclusive carreras pioneras de música popular, con todo el cambio de paradigma que su sola existencia significa, siguen estando marcadas por este modelo y siguen trabajando por abordajes superadores⁷². Pero no se trata de desecharlo sino de visibilizar la diversidad de músicas existentes y pensar las músicas académicas como un fragmento de un universo mucho más amplio: el de “las músicas” (Mendivil, 2016). Por supuesto este modo de pensar la historia de la música es también un modo de pensar la creación musical y un modo de pensar el mundo social del que es parte.

Las formas en que se ponen en relación las músicas populares y académicas tienen directa relación con el modo en que se piensa la identidad personal y colectiva, por lo tanto tiene profundas implicancias sociales y políticas. El proyecto nacionalista impuso un recorte de algunas músicas populares rurales en relación con técnicas y estéticas académicas, con un proyecto civilizatorio y homogeneizador sobre una sociedad diversa. El universalismo reaccionó y se opuso a esta tendencia postulando la actualización técnica y estética para participar del debate musical global, anteponiendo la idea de la “música absoluta” frente a una identidad “de tarjeta postal” del proyecto nacionalista. A su vez distintas músicas populares han recorrido un camino de expansión y valorización, que abrió varias grietas en los proyectos homogeneizantes que se impartieron desde lugares de poder durante el siglo XX.

Es así que surgen en esta etapa y en este territorio propuestas, como los tres casos abordados, que permiten desarticular y discutir las ideas de pureza en las músicas, en las artes, pero también en nuestra concepción de lo social. Lo diverso, lo intercultural, lo híbrido, la mezcla, pueden funcionar como motor creativo y como herramientas de una construcción social contra los distintos modos de racismo, estigmatización y

⁷² Pienso en la Escuela de Música Popular de Avellaneda, las carreras de música popular de la Universidad Nacional de Villa María y la Universidad Nacional de La Plata.

desigualdad/inequidad. Es posible pensar nuestras creaciones musicales desde una mirada que valore cada lenguaje musical desde sus propios criterios estéticos, evitando el etnocentrismo y tomando decisiones como creadoras/es tanto de técnica musical como de difusión y circulación.

Bibliografía:

- Accattoli, Cristian (2015). *Tierra para pensarla. Exploración sonora de la música folklórica pampeana*. Tesis de grado, Escuela Universitaria de Artes, Universidad Nacional de Quilmes.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. Editorial Grijalbo, México, 1990. (v.o. 1981)
- Díaz, Claudio Fernando (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino*. Ediciones Recovecos, Córdoba.
- Mazzuco, Ignacio (2016). *Huiñay*. Tesis de grado, Escuela Universitaria de Artes, Universidad Nacional de Quilmes.
- Murgier, Pablo (2014). "Un modelo para el análisis de las interrelaciones entre música académica y popular", en IV Jornadas de Becarios y Tesisistas, UNQ, Bernal.
- Nattiez, Jean-Jacques (1990). *Music and discourse*. Princeton University Press, USA.
- Samá, Hernán (2017). *Saxofón y electrónica –Velo, Confluencia, Médula-*. Tesis de grado, Escuela Universitaria de Artes, Universidad Nacional de Quilmes.