



¿Escuchaste eso?

LA ESCUCHA

ENTRE HABILIDAD Y ESTÉTICA

Editora
MEINING CHEUNG RUIZ

¿Escuchaste eso?

La escucha entre habilidad y estética

EDITORA:
Meining Cheung Ruiz

AUTORES:
David de los Reyes
Giovanni Bermúdez
Rubén Riera
Luis Pérez Valero
Michael Meissner
Adina Izarra
Manuel Larrea
Darío Peñaloza
Diego Benalcázar
Lorenzo Escamilla
Meining Cheung Ruiz

Artes
EDICIONES
E N S A Y O

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Investigación y Posgrado: Olga del Pilar López

¿Escuchaste eso?

La escucha entre habilidad y estética

Editora: Meining Cheung Ruiz

Autores: David de los Reyes, Giovanni Bermúdez, Rubén Riera,

Luis Pérez Valero, Michael Meissner, Adina Izarra, Manuel Larrea, Darío

Peñaloza, Diego Benalcázar, Lorenzo Escamilla Castillo, Meining Cheung Ruiz.

COLECCIÓN ENSAYO

D. R. © Universidad de las Artes

D. R. © de los autores

Los artículos que componen el presente volumen han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares doble ciego, coordinado por Meining Cheung Ruiz.

ISBN: 978-9942-977-39-7

Artes
EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana

Corrección de textos: Marelis Loreto Amoretti

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec

Índice

Introducción , por Meining Cheung.....	11
La escucha diversa.....	12
Acerca de este libro.....	14

De la escucha líquida y otros artificios sonoros

DAVID DE LOS REYES

Intensión de escucha	17
Oír escuchar, escuchar oír o ir a escuchar	19
Escucha y neurociencia	20
Experiencia del sonido y la escucha líquida.....	23
La escucha lúdica y los dispositivos digitales	24
La escucha y los paisajes sonoros.....	26
Los prolegómenos de la escucha consciente, el silencio y la filosofía	29

Escuchando la improvisación desde adentro

GIOVANNI BERMÚDEZ

Introducción	35
¿Qué es jazz?	36
La música como lenguaje	38
Un modelo de sintaxis para entender y escuchar la improvisación.....	40
Escuchando la improvisación.....	44

La escucha estilística a la Kapsperger

RUBÉN RIERA

Introducción	55
¿Cómo se forma nuestra escucha?	55
Patrones de escucha en la época barroca.....	56
La Camerata Florentina y el continuo	58
Posible ejemplo del virtuosismo improvisatorio escrito.....	61
El redescubrimiento de la música barroca.....	62
La improvisación estilística a la Kapsperger	63

En torno a la producción musical y los directores sinfónicos: una escucha histórica

LUIS PÉREZ VALERO

Obertura	73
La importancia del director de orquesta es relevante	77
Micrófono y batuta	86
Coda.....	88

Luis Humberto Salgado: ¿qué se puede escuchar en sus sinfonías y qué no?

MICHAEL MEISSNER

Introducción	93
La motivación para esta publicación.....	95

La música folclórica ecuatoriana en la obra salgadiana	97
Cuarta sinfonía “ecuatoriana” en RE mayor (1957), primer movimiento	98
Recuerdo, repetición y memoria en el discurso sonoro	
ADINA IZARRA	
Introducción	111
De cómo escuchamos en el siglo XXI	111
Secuenciar, repetir, recordar	114
El placer de repetir	115
Repetición y atonalismo en Latinoamérica	116
Explorando la repetición	117
Instantáneas, o cómo leer una práctica instrumental libre	
MANUEL LARREA	
Revelación uno: ejercicio de escucha y memoria, el cuerpo como acción	126
Revelación dos: el juego, la memoria y lo relevante, el cuerpo como ausencia y evocación	129
Revelación tres: del registro sonoro a otras impresiones	133
La escucha musical latinoamericana. Formando criterio	
DARÍO PEÑALOZA	
Las referencias	139
Tecnología	142
TED – una encuesta	144
Folclore	149
Formación de criterio	151
La escucha inconsciente: historias que escuchamos con los ojos	
DIEGO BENALCÁZAR VEGA	
La escucha inconsciente	156
Narrativa en el sonido	158
Las nuevas formas de contar	165
Conclusión	166
En contra o a favor del movimiento: juegos de estrategia en la escucha social y política de la música extrema en América Latina	
LORENZO ESCAMILLA CASTILLO	
La presencia del metal: un agente externo	170
Perspectiva sonora de la escucha del metal en Latinoamérica durante la década del ochenta	178
No escuché nada: el despertar del primer sentido	
MEINING CHEUNG	
Enfoque de la escucha	188
Otras escuchas	193
El despertar	197
Conclusiones	199
Mastering: un mundo entre el oído y las herramientas: entrevista a Margaret Luthar	
203	
Biografía de los autores	221

El que tenga oídos que oiga escuche

A todo estudiante que desee saber
más de la música y a todos los padres,
madres, familias que apoyan a sus
hijos en obtener una educación en artes.

Deseo agradecer a quienes se embarcaron en esta idea, en especial a aquellos para quienes la tarea de traducir ciertas experiencias al lenguaje académico no resulta amable. Las múltiples revisiones individuales más las de los evaluadores es una lucha invisible contra la incoherencia. Al mismo tiempo quisiera felicitarlos e invitar a todos mis amigos a escribir más. La vida es muy corta para que nadie sepa lo que uno hace.

Agradezco también la apertura que ha tenido la editorial de la Universidad de las Artes para este tipo de publicaciones, a su director José Miguel Cabrera por su paciencia, así como al Consejo Editorial por la selección. Mención especial a Marelis Loreto —a quien le habrán salido más canas multicolores con esta publicación—, así como a “Nacho”, honorable diseñador de la editorial. Gracias especiales al Dr. (con suerte para el tiempo de esta publicación, ya no candidato) Luis Pérez-Valero, quien al escucharme supo manejar las cuerdas para poner este barco en marcha. Así también un inmenso agradecimiento a los pares ciegos que contribuyeron con el arbitraje de esta investigación.

Mi eterna gratitud a mis padres, Chun y Marcela, así como a mis hermanos Jaime y Meiying, de quienes recibo siempre apoyo incondicional. Por último, aunque no al último, agradecer a Dios, la primera causa que me ha permitido vivir y trabajar con este maravilloso equipo, con quienes he tenido las conversaciones más brillantes, así como las peleas más reñidas.

La escucha que trasciende

El oído es uno de los primeros sentidos que se desarrolla en el vientre materno. Se dice que el feto escucha su alrededor, reconoce la voz de su madre y a través del líquido amniótico percibe el mundo material que lo rodea. Luego crecemos y aprendemos de diferentes formas a asimilar el mundo. Asimismo, aprendemos a hablar y a imitar a partir de este primer sentido. Fue Shinichi Suzuki quien propusiera, desde este criterio, un método para el aprendizaje musical a partir del principio de la imitación, como ocurre en el aprendizaje del lenguaje. Aunque nos pudiéramos extender explicando la forma en cómo las células presentes en la cóclea llevan los impulsos eléctricos al cerebro, y cómo este culmina en un sinnúmero de procesos psicoacústicos, minimizar el proceso de la escucha a simple impulsos nerviosos sería negarle a uno de los sentidos perceptuales su complejidad y misterio.

Cuando hablamos de la música como lenguaje debemos también hablar de su interpretación, de texturas, formas, gustos. La capacidad de descifrar o entender el fenómeno sonoro y musical es la llave que abre el entendimiento y lo que evita que en un concierto nos quedemos dormidos. ¿Es la música verdaderamente un lenguaje universal? Me gustaría pensar que sí.

El ejemplo más sencillo de asimilar es el caso de la canción popular. Si escuchamos un pasillo, un reguetón, un bolero, lo entendemos en cuanto a la función de la música, si esta apela al baile o a alguna situación social. Si tiene letra, aún mejor, el mensaje articulado literariamente invoca al intelecto y la música ocupa un rol secundario, de acompañante o de apoyo. Si vamos a un concierto de música ‘académica’, ‘contemporánea’, o de música clásica, después de algunos minutos de haber empezado podremos escuchar al público unificado en un coro de ronquidos. ¿Qué pasó? ¿No era la música, el lenguaje universal que hermana a los pueblos?

La respuesta es sencilla: el discurso no se entendió. A falta de la palabra que apela al intelecto, de repente nos topamos con un lenguaje desconocido, pues si lo conociéramos, seríamos capaces de prestar atención y de seguir la evolución o ‘desarrollo’ de la obra. La relación entre escucha-significado o escucha-criterio es la clave, no

solo dentro de la música, sino dentro del mundo sonoro que depende de la escucha atenta y particular, especializada o entrenada. Entonces, musical y sonoramente hablando, estamos manejando códigos, criterios, aspectos y métodos dentro de la cadena musical-sonora que forman parte del sistema comunicativo, de transmisión dentro del campo sonoro.

Dependiendo del área dentro de la música y el sonido, nuestra atención en la escucha obtiene distintos niveles de abstracción que habrán sido moldeados por los antecedentes particulares de cada uno, y luego, a través del estudio y de la artesanía, es decir, de la práctica diaria y continua. La forma como se disecciona el fenómeno o el discurso sonoro es similar a la de un cuchillo. Algunos tendremos un cuchillo de chef como un arreglista o un compositor, decidiendo en qué forma irán los alimentos, y otros un bisturí a manera de un técnico de mezcla o de *mastering*, escuchando frecuencias y relieves. Este es el nivel de disección que llega a desarrollar un músico o un ingeniero acústico y que, si deseamos llegar a apreciar, a conectarnos con el artesano, necesitamos primero reconocer que todos esos estratos dentro de la escucha existen, y que pueden ser criterios muy distintos. Sea que esta persona componga, produzca música, mezcle en el estudio, o toque en un concierto, sus decisiones terminan en la consecuencia final dentro del campo de la escucha.

La escucha diversa

Las formas de escucha dentro de la música y el sonido requieren del conocimiento previo de aquello que produce el evento musical o sonoro; es decir, la conciencia de aquellos elementos con los que se manejará el material sea un *motif*, un gesto, un efecto sonoro, el contexto social-comercial, o los materiales para un tratamiento acústico, por ejemplo. A partir de esto se generan una serie de escenarios que se fundamentan en una conciencia interna dentro de los actores musicales y sonoros.

En mi experiencia con el aprendizaje del piano, la escucha fue uno de los primeros aspectos que mi maestro intentó puntualizar desde el inicio. Para él, si bien es cierto que la técnica importaba, su principal preocupación no era precisamente ese aspecto o el tiempo de práctica que dedicara. El problema radicaba en que no escuchaba lo que tocaba, y recuerdo su comentario: «tocas piano como quien lee el *kanji* japonés sin entender lo que dice». El proceso de aprender a escuchar me tomó varios años. La reflexión posterior del porqué tomó tanto tiempo en desarrollar esta habilidad fue que nunca antes se

había puntualizado. En la práctica instrumental sucede a menudo la siguiente instrucción del maestro: «aquí debes crecer» (en volumen), y luego uno crece o toca más fuerte, o más suave. El sonido producido es el producto de una indicación, mas no de una decisión a partir de una percepción consciente o que parte del análisis musical. Y no es solamente una cuestión del idioma musical como el *diminuendo* natural que ocurre en la resolución de un acorde, sino otros aspectos como la producción del sonido en el instrumento y cómo pequeños movimientos o posicionamientos, incluso la forma de sentarse, tienen influencia en la cualidad del sonido producida por el piano.

Podemos mencionar otros escenarios como los que llevan a un ingeniero o técnico de sonido a escoger un micrófono sobre otro, los que hacen que un ingeniero acústico diga que una sala está bien o mal lograda, o los motivos que consideran los evaluadores para elegir o nominar un *soundtrack* para el Oscar o una canción para el Grammy. Con estos ejemplos podemos intuir que hay un criterio por detrás, y quizá si lo entendiéramos con más claridad y en su totalidad lograríamos canalizar mejor los esfuerzos particulares.

La forma de transmitir o explicar los distintos tipos de escucha no es tan sencilla como pudiera parecer. No hay forma de realizar un intercambio cerebral y percibir las particulares atenciones o preferencias del otro. Entonces, lo que nos queda es fiarnos del idioma y de nuestra capacidad para transmitir una experiencia sensorial y estética, que es una herramienta limitada en cuanto a lo que puede comunicar sobre la forma en la que se percibe un concierto, de qué manera se escoge una toma de otra, por qué se mezcla una escena, o se escoge un elemento de improvisación. Este libro surge como un intento de aproximación a estas cuestiones.

Por otro lado, también existe el acto de la escucha interna dentro del espectro amplio de los actores, la capacidad de imaginar un sonido y obtenerlo en la grabación, o una melodía o textura orquestal y escribirla. Los que recibieron una educación formal en música son capaces de leer y escuchar una partitura mentalmente, habilidad que se cultiva a través del entrenamiento musical y de la exposición a la música. Esta escucha interna también existe en el músico que imagina el sonido emanado antes de materializar su interpretación, así como un compositor puede escuchar mentalmente una textura y hacer un pequeño *patch* para generar otras texturas sonoras. Lo mismo ocurre en otras áreas del sonido: el ingeniero acústico tiene en su mente la imagen del entorno acústico que desea recrear antes de construir, adecuar o insonorizar una sala o recinto; los ingenieros o técnicos de mezcla y *mastering* resuelven rompecabezas, esculpen

contenidos espectrales muy sutiles pero que cambian el impacto de la música al ser reproducida.

En el ámbito compositivo pueden existir diferentes formas de descifrar, aunque en las corrientes compositivas del último siglo el oído haya adoptado otras posturas, dando lugar a una composición dentro de los ámbitos lógicos. La composición, entonces, puede estar llena de mensajes ocultos, mensajes en forma de claves, pistas, encriptadas, esperando ser descubiertas —es el caso de los chistes musicales de Joseph Haydn, que solo se entienden al comprender la retórica musical de aquel entonces y el funcionamiento de la armonía—. Pero en la producción musical el oído adopta otra dimensión. Se miden los espectros, fantasmas invisibles que conforman el rango de frecuencias que los humanos podemos escuchar, se aprende a reconocer o a aproximar numéricamente el sonido en hercios y a estimar el tiempo sonoro en segundos y milisegundos de las reverberaciones de las salas, o de los *delays*.

En la interdisciplinariedad, la música y el sonido encontraron diversas expresiones. Es inevitable en el cine, por ejemplo, lograr cierta emoción solamente a partir del diálogo. El rol de la música se juzga con un lenguaje que debe ser fácil de entender o, incluso, instintivo. La fluidez del ritmo, el arreglo, las texturas, escalas, y cadencias son cuidadosamente escogidas. De la misma forma, esto incrementa la experiencia del público, una experiencia similar en el teatro, así como en los videojuegos. Qué sería del teatro sin los ruidos particulares que acompañan una obra. ¡Ni hablemos de los videojuegos! Cada día la escucha se acerca más al realismo que se obtiene de la inmersión.

Acerca de este libro

Esta compilación de ensayos nace a partir de una necesidad de explorar cómo el oído logra distintas interpretaciones en torno a lo sonoro, que se observarán a medida que avanza la lectura. A esto se añade el afán de integrar tanto el lado discursivo de la música como el técnico del sonido, en un ejercicio que algunos podrían calificar como interdisciplinar, navegando entre la musicología, la tecnología musical y áreas aledañas del arte. Acumular todas estas facetas es uno de los caminos por los que hemos apostado, procurando un entendimiento más completo —y complejo— de la música y del sonido, comprendiendo que el fenómeno musical y sonoro va más allá de pulsar una cuerda, aplastar una tecla, o de simplemente grabar.

En cada uno de estos capítulos se muestra la escucha desde una perspectiva particular. Serían necesarios tantos escritos como profesionales existen, ya que en cada persona encontramos diferentes gustos, así como apreciaciones y preferencias estéticas varias. Se han escogido diversos enfoques para abordar la escucha desde esa experiencia irrepetible, intransferible, para quizás entendernos un poco más, pero, sobre todo, descubrir los mundos individuales, de los muchos que puedan existir.

En estas páginas encontrarán temas desde la filosofía de la escucha del intérprete, su conexión con el cuerpo, la composición, la improvisación, así como temáticas específicas desarrolladas en ilustrar la escucha en ciertos periodos. También presentaremos el lado técnico del sonido, con una vista referente a la producción musical y el entorno en el que se encuentra, junto con las asociaciones que incluyen otras disciplinas. Estas páginas condensan la maestría en sus campos particulares, las reflexiones frente al fenómeno sonoro, partiendo de la teoría hacia la práctica profesional.

David de los Reyes, filósofo y músico profesional, profundiza desde una perspectiva introspectiva acerca del fenómeno sonoro, reflexionando sobre lo que denomina «la escucha líquida», aquella que va cambiando desde la etapa cerebral hasta la influenciada por el hacer moderno, con sus dispositivos tecnológicos, estilos de vida y sus alrededores.

Por otro lado, Giovanni Bermúdez nos sumerge en una escucha desde el lugar mismo de la improvisación en el jazz. El rol del ejecutante y sus interacciones dentro de la sinergia musical de la improvisación, desde el punto de vista del músico, empezando por la definición del jazz, que muestra sus particularidades y luego observando la semántica de la música para su entendimiento, desde el aspecto rítmico y la *serendipia*. Ahora bien, la improvisación es de vieja data. La música temprana o barroca también tiene sus propios códigos dentro de la escucha. Rubén Riera, quien es especialista de la música renacentista barroca, aborda una aproximación al periodo, desde donde hace una propuesta improvisatoria a partir del compositor Giovanni Girolamo Kapsberger.

En términos orquestales, existe una historia detrás de la evolución de la escucha. Puesta en perspectiva dentro de los medios de reproducción históricos, Luis Pérez-Valero nos presenta una versión acerca del rol del director de orquesta dentro de la producción, en una comparación entre la grabación de Furtwangler, Nikisch y Paster-nack. Pero también está la mirada interna, la que se hace dentro de la música orquestal ecuatoriana, en particular por el descubrimiento

de las obras de Luis Humberto Salgado. El maestro Michael Meissner aplica su oído analítico para diseccionar la 4ta sinfonía del compositor ecuatoriano, deslumbrando técnicas compositivas y otros elementos que surgen a partir de la práctica y escucha tanto de la partitura como del balance orquestal, construyendo su propia narrativa sonora.

Desde la composición, Adina Izarra, compositora de música contemporánea de amplia trayectoria, nos muestra el valor de la repetición como factor común en la escucha compositiva, a través de un recorrido de distintas corrientes compositivas y electroacústicas. Luego regresa la improvisación de la mano de Manuel Larrea quien, desde su imaginario, nos habla sobre su experiencia de las distintas percepciones del improvisador, así como la construcción de su propio mundo musical a través de un ejercicio narrativo de una de sus obras.

Porque es necesaria la mirada hacia nosotros, Darío Peñaloza vislumbra el panorama de Latinoamérica en un recuento de su vivencia profesional, y como primer intento para lucir las referencias musicales de la producción regional de alto nivel que yacen escondidas en las colecciones discográficas. Todo ello como vehículo para la instrucción profesional de las nuevas generaciones.

Acerca de las apreciaciones en el cine, Diego Benalcázar se aproxima a la narrativa sonora a través de distintos ejemplos y con una amplia lista de cintas cinematográficas, explorando los roles de cada parte del sonido como la música de los filmes, sus efectos, los diálogos y aquellas nuevas aproximaciones digitales. Por otro lado, dentro de la música especializada, Lorenzo Escamilla propone un análisis de la música extrema en América Latina, específicamente el *heavy metal*, desde sus orígenes, describiendo contextos y texturas del género, logrando su propio discurso con base en acontecimientos políticos y sociales.

Para culminar, Margaret Luthar, especialista en *mastering*, así como en el arte de ‘cortar’ vinilos, nos cuenta la última etapa de la producción en una entrevista técnica en la que conversamos específicamente sobre la escucha y las diversas herramientas utilizadas para el proceso de masterización.

Es nuestro deseo que estas perspectivas provean las llaves o, en su defecto, promuevan su búsqueda para que, cuando hayamos escuchado la luz, volteemos llenos de emoción, con brillo en los ojos, y preguntemos: ¿escuchaste eso?

De la escucha líquida y otros artificios sonoros

David de los Reyes

Universidad de las Artes

david.delosreyes@uartes.edu.ec

El primer medio para pensar es escuchar bien.

Jaime Balmes

Hay que aprender a juzgar una sociedad por sus
ruidos, por su arte y por sus fiestas más que por
sus estadísticas.

Jacques Attali

Intensión de escucha

¿Es lo mismo oír que escuchar para el humano? ¿Es el oído un sentido cognitivo o estético? ¿Qué tipo de conocimiento puede arrojar el oír o el escuchar? ¿Son dos momentos distintos de cierta condición animal por el hecho de estar en el mundo? ¿El escuchar tiene un sentido orientador ante los placeres como los peligros que en un momento pueden rodearnos? El oído, ese *auris*, como refieren los latinos antiguos, es solo una vibración transportada por el invisible aire y traducida en significado, ¿por el audible sentido vinculado a la percepción de una conciencia animal? ¿Escuchan u oyen de igual manera todos los animales y en especial los hombres? ¿Escuchamos sonidos o ruidos? ¿Hay tantas escuchas como oídos en el mundo o tantas escuchas como atención y culturas? ¿Todos los humanos escuchamos de la misma manera? ¿Es el oído un sentido igualitario o diferenciador? ¿Podemos hablar de un oír natural y de una escucha cultural? El compositor norteamericano Aaron Copland, a finales de la década de los años 30 del siglo pasado, dio una serie de con-

ferencias para responder la inquietud respecto a cómo escuchamos música.¹ Para este músico, escuchar música estaría asociado con el aprendizaje de ese arte junto a nuestra experiencia. Se preguntaba sobre cuál público es el que escucha. ¿Cuál es la calidad de los oyentes? ¿Cuál es la condición de nuestra audición musical? ¿Cómo escuchamos? ¿Cuál es el medio por el cual nos llega la música? Pudiendo transliterar el adagio conocido de «dime qué, cómo y dónde escuchas y te diré qué tipo de público u oyente eres».

En el caso de este músico, exigía la necesidad de una atención concentrada, aunado a una aptitud tanto intelectual como emocional, que siempre estará en juego o en posible distracción; la desviación del buen escuchar hoy es casi infinita y de una globalidad sonora ubicua. Rápidamente podemos experimentar, cuando entramos en una sala de conciertos, que un gran público no escucha la música, sino que lleva a cabo otras acciones distractoras: ver el celular, responder una llamada, mandar mensajes y fotos a las redes sociales, pulsar teclas para un chat en curso, hablar, leer, caminar por el espacio... El pianista canadiense Glenn Gould decía que el público va a los conciertos más que todo a ‘ver’ y no a ‘escuchar’. Todo entorno, junto con los dispositivos sonoros, confabulan para no concebir una escucha de calidad sino una escucha distraída, ‘líquida’, deslindándose de la interpretación musical en desarrollo o cualquier otro ruido electrónico codificado en grabación digital. Otro fenómeno sería la escucha en un concierto al aire libre de, por ejemplo, rock. Las aptitudes son otras: se busca una experiencia catártica, unificadora con el conjunto humano en participar de una emoción tribal colectiva, de una identidad emocional común y aceptada donde la música es el broche de amarre del vínculo religioso moderno dionisiaco. Nuestros oídos están sobreexcitados, sobresaturados; reductos acústicos del ruido permanente de las ciudades y de todo el cerco que nos proveemos como coraza aislante para la distancia y la vida separada de la vida interpersonal.

1 Aaron Copland. *Como escuchar la música* (México: F.C.E., 2001). El libro contiene las quince conferencias que dio en la Escuela Nueva de Investigación Social de N.Y. para guiar a los oyentes o ‘escuchas’ en el disfrute de la música. Una excelente introducción sobre el método creador y los elementos anatómicos de la música: ritmo, melodía, tono, armonía, son presentados de forma comprensible para todo público. Fue una excelente iniciativa de compartir criterios críticos sobre qué era escuchar para muchos oyentes del siglo XX. Hoy esto ha cambiado. Podemos apreciar una modificación en la escucha completamente inaudita, impensada, no imaginada para ese momento. La obra, de todas formas, no deja de ser un clásico sobre el tema.

Copland habló de la formación de una 'escucha virtuosa', selectiva, de atención plena, a la par de un oyente virtuoso, que tendría la capacidad de reconocer, captar la estructura, el estilo, la época, los modos, los instrumentos utilizados, los espacios en que la música se presentaba. ¿Podemos seguir hablando de esta propuesta en cómo escuchamos u oímos en el presente?

Oír escuchar, escuchar oír o ir a escuchar

La aproximación auditiva en cómo percibe el hecho acústico-sonoro un músico de formación o un ingeniero de sonido poseerán ciertas similitudes, pero también grandes diferencias, aunque ambos tendrán como materia principal la emisión y audición de los sonidos musicales, pongamos por caso. Y estas dos posturas ante la escucha ya nos dan una gama infinita de distinciones y de resonancias, matices y vibraciones que llevarán a encontrar posturas disímiles ante el mismo hecho del fenómeno sonoro y según el apéndice-dispositivo que lo acompaña en su cotidianidad. Con ello queremos dar a entender que la escucha del oído, si bien puede ser una condición genética y ontológica por constitución y evolución natural desde el comienzo de nuestra existencia y del ser, nos encontramos finalmente que los linderos de la audición se bifurcan con la relación y formación cultural de la escucha de quien escucha. El ser de la escucha está determinado o elegido, constituido o 'agudizado' por su devenir del mundo sonoro al que se encuentra adherido. Se encuentra dirigido a captar la temporalidad y la medida del sonido. Tanto en frecuencia como vibración y cualidad.

Por otra parte, nos encontramos con la opinión de que el oído no debe cultivarse, o se forma casi por 'generación espontánea', lo cual pudiéramos nombrar como una falsa creencia, la del oído del tipo lamarckiano: no hay que hacer nada para escuchar porque el oído capta todo. Por otro lado, como sabemos por experiencia personal, nuestro oído no capta todo, capta, como cuál oído de Pávlov, lo que está acostumbrado a 'ensalivar' en los conductos auditivos a determinados sonidos e intensidades. Es por ello por lo que el oído es uno de los sentidos más importantes para la sobrevivencia animal. Es un sentido muy primitivo, que sirvió en la evolución cerebral del *homo sapiens* para captar los ambientes seguros de aquellos que lo eran cuando se estaba en descanso, durmiendo o en faenas.

Escucha y neurociencia

La experiencia de la música nos ayuda al desarrollo cerebral y la especialidad de neuromusicología es una puerta de entrada al conocimiento del estudio del cerebro en su plasticidad y conectividad cerebrales. Abriéndose un amplio campo para las neurociencias.²

Uno de los interesantes trabajos neurocientíficos está relacionado con la escucha selectiva, el cual rompe con la apreciación ampliamente reiterada de la imposibilidad de escapar nuestro sentido auditivo a determinados sonidos. Edward Chang, profesor de neurocirugía de la Universidad de California en San Francisco, nos ofrece una posible respuesta compleja a ese asunto. Confirmó que tenemos algo así como una escucha selectiva que capta ciertas cosas e ignora todas las demás. En otras palabras, escuchamos dependiendo del interés.

Su trabajo partió de la escucha sobre una triada de pacientes que presentaban padecimiento de epilepsia, diagnosticándoles que debían ser sometidos a una cirugía cerebral. Parte de esta exigía que los profesionales localizaran las zonas responsables de las convulsiones. Para ello utilizaron 256 electrodos, ubicados en diferentes regiones, como, por ejemplo, el lóbulo temporal, encargado de procesar los sonidos y de nuestra capacidad de escuchar. Centrarón los electrodos en las zonas de la convulsión cerebral. Se les indujo a escuchar frases expresadas por voces diferentes, emitidas de manera aleatoria para modificar la atención de un hablante respecto de otro o escuchar uno de ellos. Al llevar a cabo tal proceso se pudo observar eficazmente cuáles neuronas se activaban al entrar en un estado de atención respecto a lo que querían los pacientes escuchar o sobre los sonidos que preferían respecto a otros.

Con estos datos obtenidos se llegó a la conclusión de que el hombre ignora lo que no quiere oír. El ejemplo que da Chang es respecto a determinados diálogos de los que estamos presentes-ausentes. Una mujer puede ignorar lo que su pareja le está diciendo, así esté al lado de él. Ahora sabemos, respecto a la escucha, que el cerebro presenta conductas neuronales selectivas en la corteza auditiva. Ello nos da conciencia para ignorar información auditiva de lo que no nos interesa y ocuparnos de otros pensamientos que son pertinentes atender. Investigaciones como las de este equipo de Chang nos muestra cómo adentrarnos a conocer más sobre qué es lo que escuchamos.

² Zatorre R, McGill J. *Music, the food of neuroscience?* En: *Nature*. 2005; 434:312-5.

Chang afirmó que los mecanismos de cómo funciona este efecto en el cerebro no se conocen con claridad. Su objetivo era entender cómo el cerebro lleva a cabo tal proceso, en qué región cerebral ocurre y qué otros factores están involucrados como, por ejemplo, qué tan rápido pasa nuestra atención de un hablante a otro. «El objetivo era ver qué neuronas se activaban en el cerebro cuando escuchamos sonidos selectivos, cuando solo ponemos atención en lo que queremos escuchar».³ Nuestra corteza auditiva y sus neuronas cambian de atención al seleccionar las fuentes de emisión sonora según el interés que tengamos en ellas.

Además, la neurociencia, por lo anterior, da indicios para comprender nuestras conductas de escucha respecto a un entorno sonoro estridente que nos envuelve. Podemos desarrollar una resiliencia auditiva, en el sentido de adaptarnos positivamente a situaciones adversas, a partir de factores y selecciones individuales, familiares, comunitarias y hasta culturales, obteniendo ciertos modelos conductuales de compensación, protección y desafío en nuestra *auditis*. La masa sonora cotidiana de ruidos urbanos e industriales en nuestro ambiente habitual sería todo un fragor desquiciante sonoro para muchos habitantes de otras épocas o de otros hábitats culturales de emisiones sonoras. La cantidad de afecciones (¡e infecciones!) de ruido contaminante ha pasado a ser compensada a partir de una doble situación: incluir silencios artificiales o bien por el uso de otros 'ruidos' digitales que surgen de nuestros dispositivos imprescindibles del estilo de vida actual. Protegemos nuestros límites auditivos a partir de una actitud de desafío al ataque permanente por los altos índices de decibeles que tenemos que atravesar dentro de nuestra estridente jungla de concreto urbana. La resiliencia auditiva es una de las más presentes, pero menos conscientes. Solemos aceptar este estruendo bélico sonoro en nuestras vidas, y nuestra corteza auditiva, casi como normal. Los valores de la escucha, igualmente, se han visto trastornados. Los oídos no permanecen inalterados e intactos a lo largo de nuestra vida. Podemos acelerar su disposición a disminuir la escucha en función del movimiento vibrátil de la intensidad de los ruidos al que sometemos cotidianamente la cadena de huesecillos de la membrana auditiva. La resiliencia auditiva es un factor que hemos aprendido casi de forma 'natural', para proteger a nuestros oídos del

3 En: *El truco del cerebro que nos permite oír selectivamente*. BBC Salud, 19 abril 2012: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/04/120419_cerebro_oido_selectivo_men#orb-banner

tormentoso mundo de decibeles y alteraciones del ambiente debido a estridentes emisiones y repeticiones sonoras.

Un pequeño balance que podemos hacernos a nosotros mismos es preguntarnos qué estábamos o estamos escuchando, y pedirle a nuestro cerebro que pilotee la experiencia sensorial en pleno devenir, distinguiendo esta acción de escuchar en vez de solo oír. Un leve ruido de fondo puede pasar desapercibido conscientemente, dejándolo de lado como un elemento participante de nuestro entorno auditivo. Esta es la diferencia, entonces, entre solo oír y escuchar. Tenemos un sentido del oído, pero podemos ir creando una habilidad personal (¡o colectiva!) de qué y cómo escuchar. La diferencia está en la atención que despertamos en nuestro foco auditivo para poder participar activamente en cada una de las percepciones que nos envuelven.

La música no solo es una fuente de entretenimiento y gozo, sino que nos afecta en nuestro funcionamiento sináptico de grandes redes neuronales que inciden —lo ya sabido por experiencia— a nivel emocional, conductual y en nuestra capacidad de abstracción. Escuchar música nos viene desde los primeros días de nacidos, desde la cuna, en la voz de la madre que entona una nana, e incluso puede darse en el periodo de embarazo. Los bebés, en sus primeras semanas de vida, tienen la capacidad de responder a melodías antes de tener una comunicación verbal con sus progenitores. Escuchar sonidos de música tranquila nos relajan. Sabemos que los niños prematuros para poder dormir les beneficia una fuente sonora que imite los latidos del corazón de la madre. Eso los ayuda en su adaptación antes del tiempo con el mundo.

Los recién nacidos presentan el desarrollo de sistemas específicos del hemisferio derecho en el proceso de la información musical, despertando cualidades en torno a la escucha desde temprana edad. Se puede hablar de una gramática musical innata, en nuestro estadio evolutivo humano, parecido a lo postulado por Chomsky respecto al lenguaje, de la existencia de una gramática lingüística universal en todo *homo sapiens*. A partir de los seis meses de nacido al niño le gustan más los intervalos consonantes que los disonantes, tendiendo a reproducir escalas de tonos y semitonos.⁴

4 Arias, M.: Música y cerebro: Neuromusicología. En: *Neurosciences and History* 2014; 2(4):149–155. Enlace: https://www.researchgate.net/publication/313417487_Musica_y_cerebro_neuromusicologia. Visitado el 23 de septiembre 2020.

Recién tenemos información acerca de la actividad cerebral de los niños de uno a tres días de nacidos. Al escuchar ciertos extractos de música y versiones alteradas de los mismos hay conductas neuronales distintas. Tales 'variaciones' musicales muestran cierta actividad cerebral cambiante al presentarse los trozos musicales alterados,⁵ dando a entender que, si bien el recorrido de las ondas vibrátiles captadas por el oído son bastantes sencillas, requiere de varios caminos que afectan a distintas áreas del cerebro: desde el tímpano, se dirige al tallo cerebral, de ahí al mesencéfalo y sigue su recorrido hasta el cuerpo geniculado medial o tálamo auditivo, que conecta esta información con la corteza auditiva del lóbulo temporal derecho. Este último es como un filtro anatómico de sonoridades, reduciendo ruidos de fondo, modulándolo para lograr una escucha atenta respecto a ciertos tonos aislados de otros, distinguiendo diferentes niveles de intensidad de tonos y de ritmo. Al escuchar una melodía, por ejemplo, la corteza prefrontal se activa, procesando el efecto emocional que experimentamos en la escucha. Todo un cambio bioquímico que altera nuestro cuerpo, nuestra conducta y a la misma percepción en su conjunto.⁶

Experiencia del sonido y la escucha líquida

Desde el punto de vista de la conformación y evolución natural de nuestros oídos, la experiencia del sonido puede ser más o menos la misma. Al entrar las ondas sonoras por los tímpanos, nuestro nervio auditivo manda su información al cerebro y esto hace que nuestras glándulas suprarrenales nos aviven nuestro sistema nervioso por medio de una descarga al torrente sanguíneo de adrenalina. Nuestro ritmo cardíaco cambiará en relación con nuestros gustos musicales o del espectro del sonido o ruido del medio ambiente. El ritmo cardíaco se acelera con determinado estilo musical. Es una experiencia común a toda escucha, pues cambia en torno a la condición cultural de sus gustos sonoros musicales y los alcances de las fuentes sonoras que frecuente, desde la palabra cotidiana hasta instrumentos musi-

⁵ Perani et al., 2010: *Neural language networks at birth*. En: <https://www.pnas.org/content/108/38/16056>. Visitado el 25 de agosto 2020.

⁶ Para una referencia más detallada de la relación de las partes del cerebro y el sonido a nivel neurocientífico se puede leer: Li, Chia-Wei; Chen, Jyh-Horng; and Tsai Li, Chen-Gia. "Listening to music in a risk-reward context: The roles of the temporoparietal junction and the orbitofrontal/insular cortices in reward-anticipation, reward-gain, and reward-loss". *Brain Research*, 1629, 160-170. (2015). <http://sci-hub.tw/10.1016/j.brainres.2015.10.024>. Visitado el 5 de septiembre 2020.

cales naturales u orgánicos, artificiales o inorgánicos (electrónicos). La emoción de la experiencia sonora desde nuestra captación auditiva puede ser igual tanto para quien escucha en la jungla de sonidos extraños, quien está presente ante un canto de un rito chamánico, al escuchar una pieza de rock heavy-metal, un son de Oscar de León o una sinfonía de Brahms. Lo que podemos preguntarnos es acerca de cuál es el valor de la experiencia sonora-auditiva en cada caso. Todas aportan un momento único a nuestro sistema auditivo. Cada una de ellas pueden ir de una complejidad mayor a una simpleza absoluta. En la actualidad, ante la posibilidad de rangos y estilos de géneros musicales expuestos, la experiencia de la escucha es propia de nuestra modernidad sonora líquida.

Bauman habló de una modernidad líquida que se expresa en todas nuestras vivencias como sujetas a un intensivo cambio; muestran una flexibilidad, una alteración y una adaptación nunca presentes en las sociedades humanas del pasado. Si recordamos, en el medievo el sonido estaba incardinado en registros bastantes limitados y sin posibilidad de variación, tanto del medio musical que lo emite como de los cambios sonoros formales; era un mundo completamente predecible y controlable. Tal panorama monolítico, con la industrialización del sonido-máquina y los cambios de la emisión casi infinita del ruido en nuestros entornos, comenzó a diluirse, derretirse. El sonido y su escucha cambió de una sociedad estancada, estática y tradicional, casi silente a ratos y resistente a toda alteración auditiva, a observar la transformación de las emisiones sonoras a través de otras fuentes de innovación y cambio de identidad auditiva cultural. La escucha líquida vino a posesionarse y seducir nuestros oídos con sus transformaciones junto a una flexibilidad de la emisión sonora que nunca se ha podido sentir y vivir como en la actualidad; convirtiéndose, a la vez, casi en un monolito acústico de ondas hertzianas por la industria cultural global del sonido (en todos sus aspectos).

La escucha lúdica y los dispositivos digitales

Lo lúdico sonoro como aptitud auditiva ante el mundo queda reducida a establecer formas digitales grabadas que utilizan la simulación de archivos de audio como una relación entre máquinas (o computadoras) con el hombre. Esto lleva a crear una Gestalt macroscópica audiovisual, en la que los medios de comunicación fuerzan a emer-

ger una construcción direccional de ver y establecer lo llamado por la realidad acústica y de la que estamos expuestos a una permanente afectación auditiva y visual. Lo sonoro lúdico nos acerca a un mundo de juegos de incertidumbre y descubrimiento de sistemas donde se nos impone desde una arquitectónica sonora predeterminada. Es una nueva cultura integral y holística por lo técnico que le da existencia. Un estadio completo, envolvente y macroscópico de la realidad cibernética, comprobando que toda innovación tecnológica propone otras formas de vestidos sociales virtuales.

Cuando hablamos o se debate sobre si los medios digitales son buenos o malos en su interacción y conexión con los individuos y las sociedades en que permean, topamos en un punto común: en su relación con los contenidos. Se discute —¡y censura!— solo sobre el contenido, pero no sobre los cambios que implican el uso de la tecnología en la percepción y en la red nerviosa global humana e individual. Se alaba, por los entusiasmos, el nuevo caudal de contenido arrojado por los medios, la rapidez, la velocidad con que se transportan los contenidos. Donde el lema común de nuestra modernidad es propiciar la velocidad como un tótem universal: cuanto más rápido, mejor.

La razón por la que escribimos lo anterior es en relación con la invasiva realidad de la *high-tech* en la escucha, la cual no está tanto en los estilos de música y contenidos audiovisuales que escuchamos a través de toda la tela de araña auditiva, sino en los cambios que se llevan silenciosamente a cabo con el uso y los *softwares* de cada dispositivo, los cuales van más allá de las preocupaciones socio-culturales de una supuesta identidad inédita, deformada, nacional, ancestral, etc., de nuestro sentido auditivo. Ante esto dejo aquí de lado los estudios de la evolución (o involución) que han aportado la emisión audiovisual. En este momento me estoy refiriendo a algo menos audible y visible. Es un fenómeno universal más inconsciente y menos tratado. La mayoría de los debates sobre este mecanismo no reparan en lo que le importaba y advertían los estudios culturales de Marshall McLuhan acerca de los medios. A largo plazo, señalaba el pensador canadiense, el contenido de un medio importa menos que el medio en sí mismo a la hora de influir en nuestros actos y pensamientos y, por ende, en nuestras relaciones cotidianas económicas, sociales y culturales. Los efectos de la tecnología no se dan solo en el nivel de las opiniones o los conceptos, sino que alteran los patrones de percepción y conductas continuamente y sin resistencia. Engendran pasividad por actuar y hacer dentro de todo, y solo sen-

timos que surge, casi por la magia de la luz, como la única realidad actual, la virtual, creando la adicción permanente de estar conectados. La virtualidad, y su escucha, se han convertido en un todo; las apariencias, la ilusión con la virtualidad no llegan a diferenciarse de la vida real junto a los otros. Y ese es un drama no solo generacional sino universal. La burbuja de la virtualidad nutre la imaginación y la dermis corporal digitalizada hasta en el código genético.

La escucha y los paisajes sonoros

Las ciudades hoy dejan poco margen para los sonidos de la naturaleza. Desde la exaltación estética futurista de Russolo (1885-1947), y su máquina de hacer ruido *Intonarumori* (Entonador de ruido), hasta su obra *Risveglio di una città*⁷ (El despertar de la ciudad; 1913-1914) encontramos el elogio de los sonidos industriales;⁸ toda una postura militante que sería un inicio artístico para concebir lo que posteriormente se ha llamado ‘paisajes sonoros’.

Ingenieros de sonido, cineastas, y músicos han llamado, de forma muy estética, paisajes sonoros a las grabaciones, que se han convertido en instalaciones o esculturas sonoras, que pretenden guardar en archivos análogos o digitales, del sonido de un lugar y de un tiempo, junto a una combinatoria autoral, dentro de las realida-

7 Russolo, L.: *Risveglio di una città*. En: <https://www.youtube.com/watch?v=IC3KMB-SkYNI>. Visitado el 04 de agosto 2020.

8 Luigi Russolo (1885-1947) fue autor del manifiesto *El Arte del Ruido*. De mínima formación musical, pintor y escenógrafo-vestuarista, este artista abrirá una brecha para la glorificación de la música de las máquinas. La escucha del ruido industrial, de los autos, la velocidad, fueron material para estas obras pioneras y fuertemente criticadas que alimentaron al movimiento futurista respecto a la música. Un intento de renovación del arte musical a los sonidos más evidentes que había traído el cambio industrial, los ruidos de las ciudades mecanizadas. Fueron seis sus categorías sonoras del ruido industrial: retumbos, gritos, voces humanas y de animales, susurros, silbidos, sonidos de percusión. Fue un exaltado esfuerzo estético para convertir los ruidos de la ciudad en algo parecido a la música. Una música maquinista de los nuevos tiempos. Sin embargo, su obra está condensada en una desmesurada pobreza expresiva, repetitiva y pesada monotonía. No se imaginaba todo el desarrollo de las máquinas de música electrónica que vendrían a desarrollar un siglo después, pero si algo podemos recuperar de este artista denostado en muchos medios es su intención de incorporar a las máquinas la capacidad de hacer música, lo cual hoy no podemos menos de reconocer que es así. Somos herederos de las propuestas estéticas de Russolo, aunque no nos guste su música de los ruidos industriales de principios del siglo XX. Ver Lathan, Alison. “Música Futurista”, en *Diccionario Enciclopédico de la Música - Oxford* (México: F.C.E., 2008).

des sociales humanas o de la naturaleza. Pero la paradoja es que los paisajes sonoros vuelven a ser los propios de la escucha líquida de nuestro entorno histórico, la escucha por grabación y reproducción. De esta manera nos encontramos ante un campo sonoro que quiere captar sonidos del ambiente (naturales y urbanos), donde privan los recursos técnico-industriales aunado a las plataformas digitales de manipulación de lo grabado, donde el valor depositado de estas obras paisajistas ambientales, urbanas y de ruidos maquinistas, están en conexión con la implícita necesidad de construcción de una identidad flexible, cambiante, versátil ante las distintas mutaciones que el hábitat acústico de los sujetos los someterá a lo largo de sus vidas, esto sin llegar a comprender que son víctimas de la misma civilización tecnológica digital que las absorbe.

Uno de los primeros compositores que acogieron con entusiasmo creativo esta senda de la escucha ambiental como forma artística en el arte contemporáneo fue el texano Max Neuhaus, a partir de una serie de obras tituladas *Listen* (1966).⁹ Ellas proponían lo que hoy es de uso común y rutinario en las costumbres de los oidores actuales, la escucha móvil. Neuhaus da cuenta del escuchar caminando, en movimiento, como una posibilidad de adquirir nuevas opciones de vida nomádicas sonoras.¹⁰ A la par de ello, a partir de los años 60 del siglo pasado, crea numerosas instalaciones audibles electrónicas que también fueron conocidas como *Esculturas Sonoras* dentro del arte contemporáneo (como *Times Square*, 1977).¹¹

La primera irrupción artística de un paisaje sonoro por medios mecánicos fue la realizada en 1929 no por un músico, sino por un cineasta. Fue el alemán Walter Ruttmann (1887-1941), creador del estético movimiento vanguardista de cine abstracto experimental junto a Hans Richter. Fue su obra *Weekend*, grabada con una cámara cinematográfica durante un fin de semana, en una ciudad en Alemania; luego la editaría y reproduciría en una sala de cine.¹² De ahí

9 Camile Norment. "On Max Neuhaus" en *Artist on Artist Lecture*. En: <https://www.youtube.com/watch?v=mYDcd7TAwp8>. Visitado el 23 de agosto de 2020.

10 Ver: Marangoni Matteo, Kekou Eva. "A new sense of city through hearing and sound". <http://www.humbug.me/ANewSenseofCity.pdf>: 2. Visitado el 5 de septiembre 2020.

11 Neuhaus Max: *Times Square* (1977): <https://www.youtube.com/watch?v=gahUMG-mKzIA>. Visitado 23 agosto 2020.

12 Antes Ruttmann había filmado *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), ver: <https://www.youtube.com/watch?v=LdFasmBJYFg>. Visitado el 23 de agosto 2020. Colaboró en proyectos de los cineastas Fritz Lang y Leni Reinfenstahl. Ver: Attalii. *Op. cit.* 11. Ver *Weekend* en: <https://www.youtube.com/watch?v=KVZVpAVfz6M>. Visitado el 23 de agosto 2020.

en adelante, el desarrollo y la estética de los paisajes sonoros se han convertido en toda una especialidad sonoro-artística, derivando en propuestas de corte antropológicas, étnicas, ecologistas, y una multiplicidad interdisciplinar fastuosa.

¿Estos son los únicos modos estéticos de escuchar paisajes sonoros? Otras propuestas pueden ser las acordadas desde la escucha plena de la meditación zen, que lleva la atención plena en torno a lo que sucede sobre nuestros sentidos, no siendo menos el sentido del oído. Es un ejercicio de atención auditiva, impropio y casi inexistente dentro de nuestra envolvente cotidianidad urbana. Meditar y escuchar el entorno, los sonidos de un amanecer, el paso a través de las ventanas abiertas de los cantos de los pájaros, sus trinos, gorjeos y chasquidos. Poblando al aire de melodías caóticas moduladas por estos cantos asincopados, refrescando la atmósfera de un clamor novedoso, tejiéndose toda una red natural de sonidos que se des-parraman por doquier. Luego vendrá el ruido de la actividad mecánica de la ciudad, que sería un nuevo ‘movimiento’ de esta película sonora de meditación a tiempo y espacio real. Y, luego, todos los otros sonidos que podemos distinguir en ese intervalo de atención o escucha plena. Esta estética ‘naturalista’ del sonido nos permite, en tanto ejercicio de meditación, entrar en contacto con el origen de los sonidos en un tiempo presente. Nos entregamos a esas perturbaciones y energías vibrátiles viajeras entre el aire y el espacio. Nos sumergimos en sonidos puros acogidos por un silencio que nos da los intervalos entre uno y otro espectro de la percepción auditiva. Posteriormente, nos percatamos de poder prescindir de la necesidad de toda conceptualización de la escucha, entrando en un tiempo sin identificación, y percibir la esencialidad de cada uno de los sonidos en tanto lo que son en su simplicidad acústica. Podemos hacer esta captación de paisaje sonoro en movimiento, caminando o sentados o acostados; son variadas las posibilidades de esta experiencia audible ambiental. Y entraremos en la percepción de la emersión de nuestro horizonte sonoro, terminando en sentir que solo hay y somos escucha; finalizando en una práctica donde solo entra sonido y silencio en una conciencia en la que se han apartado las palabras, los conceptos de nuestra mente y quedamos con una consciencia profunda e intuitiva, emocional y sensible gracias a la ‘escucha plena’.

En la escucha plena, la presencia de las palabras en nuestra mente crea un efecto discordante, distractivo, nada enriquecedor, separados de la simple emoción auditiva. Se trata de dar al oído lo que es del oído y por lo cual existe ese sentido en tanto oído.

Los prolegómenos de la escucha consciente, el silencio y la filosofía

Escucha y serás sabio.
El comienzo de la auténtica sabiduría es parte del silencio.
El silencio es la primera piedra del templo de la sabiduría.
Cállate o di algo mejor que el silencio.
Pitágoras

Volviendo al pasado podemos apreciar lo que escuchamos para comprender nuestro estado actual de audición. En los comienzos de la filosofía, Pitágoras, ese gran músico matemático filósofo (isla de Samos, c. 569 – Metaponto, c. 475 a. C.), fue quien inició una atención particular del oído como sentido principal para disciplinar al pensamiento occidental. Conocidas son sus apreciaciones sobre música y matemática, por medio de su atención a la relación entre los intervalos de los sonidos, pero es mucho menos atendido y apreciado de su insistente preparación y formación del oído para la filosofía (¡término de su propia autoría!), la necesidad de «aprender a escuchar el silencio». En su escuela de la ciudad antigua de Crotona se exigía una sola regla a cumplir para quien quisiera entrar a formarse en ella. Esta era que el alumno pasara cinco años en riguroso silencio. A los que ya tenían una personalidad más serena y centrada se les exigía 'solo' dos años. El silencio era una condición de aprendizaje y de conocimiento que hoy, en nuestras escuelas y en nuestros conservatorios, está prácticamente olvidado.

¿Por qué tal ascesis auditiva filosófica? Para este antecesor de la filosofía la rigurosidad de saber estar y aceptar el silencio daba paso a una disciplina personal adquirida de la atención y focalización del pensamiento. Quien se sometía a este rito de paso en su escuela, el de asumir la actitud silenciosa ante su propia vida y las de los demás por tan largo tiempo, era considerado un *acoustici* o *akousmatikos*,¹³ adjeti-

13 El origen de la palabra 'acusmático' procede del griego ἀκούειν (*akouein*), que es 'oír'. También refiere a percibir, observar, sentir, darse cuenta de algo y escuchar. El discípulo era un ἀκουσματικός (*akousmatikós*), que era relativo a quien escucha. Y, respecto a las enseñanzas de Pitágoras, fueron los discípulos admitidos solo para 'escuchar' sus clases. Las disertaciones del maestro eran dadas con un telón o manta de por medio, con la finalidad de no ver sino de oír como condición principal para desarrollar la aptitud de atención y comprensión de los conocimientos. Los otros discípulos ya admitidos y con derecho a participar en las clases, era los 'matemáticos'. La palabra 'matemática' tiene un origen particular. *Matematicus*, en principio, no estaba relacionado con aquellos que se dedican a un tema. La raíz griega *tema* significa 'aprender'. El *manthano* es 'yo aprendo'

vo adquirido mientras se obtenía su formación en la sabiduría pitagórica. Una vez superada la prueba se le reconocía con *Mathematici*, que en principio es aquel que ya sabe y puede contemplar la ‘música del mundo’. De esta manera, saber escuchar es el inicio de la sabiduría, el primer peldaño del templo del saber. Esta técnica mental/auditiva calma al pensamiento de la intromisión y el uso consciente de la palabra. Ello no escapaba a la influencia mística del orfismo, de las matemáticas y, ¡por supuesto!, de la música.

Pitágoras imponía ese adiestramiento a los alumnos al escuchar sus disertaciones y explicaciones a través de una cortina que impedía que lo vieran, haciendo que sus *akoustikos*, los iniciados en su escuela, se concentrasen solamente en el sonido de la voz, lo cual daba pie para una ‘escucha acusmática’, que marca la realidad perceptiva y direccional del sonido, completamente distinguida y focalizada en los modos de producción y captación del sonido.

Por otro lado, esta escuela inicia una relación terapéutica entre práctica médica y música. Se trata de cultivar el alma auditiva. El alma, bajo este esquema filosófico, es armonía y la música tiene, por tanto, un poder especial en nuestro espíritu. Ella posee la virtud de restablecer la armonía espiritual perdida, el caos emocional que podemos experimentar todos en ciertos momentos del existir, y volver nuestra turbación en tranquilidad interna emocional (también la fórmula contraria es válida, con la música se puede alterar la tranquilidad emocional y llevar a estados de irritabilidad, angustia, desolación intensas y antiterapéuticas). Esto nos permite vincularnos con uno de los conceptos más importantes del pensamiento pre-estético de Grecia, el concepto de ‘catarsis’ o estado de depuración del alma a través de la identificación con los elementos del arte musical y de la tragedia.

El vínculo entre medicina y música, como podemos notar, es muy antiguo. Presta importancia a la escucha selectiva y los efectos en el ánimo humana. Platón así lo refirió también en su *República* (libro VII), al estipular determinadas escalas para el acontecer de lo político y el estado de ánimo de una *polis* utópica. La música posee

y, por extensión, discípulo o alumno. Pero el *mathematikos*, en griego significa ‘el que ama aprender’. Estos discípulos de la Escuela Pitagórica del s. VI a.n.e. estudiaban el *trivium*: aritmética, geometría, astronomía/astrología y música, esta última dedicada a enseñar las relaciones acústico-numéricas de las cuerdas. Los *mathematikos* eran alumnos avanzados que poseían ya cualidades para desarrollar deducciones lógicas, observaciones formales en los dibujos de las figuras geométricas, con capacidad de deducir teoremas. Ver: <http://etimologias.dechile.net/>. Visitado el 03 de septiembre 2020. Ver también: Jamblico. *Vida pitagórica* (Madrid: Etnos, 1991).

y ejerce, según esta apreciación, un poder mágico y conductual. La escucha de los procedimientos de la musicoterapia es ancestral. El encantamiento, las frecuencias de las vibraciones, los efectos curativos de la música, las repeticiones, velocidad y tipos de acentos rítmicos, etc., vienen dadas en muchas culturas, no solo en la griega sino en las distintas sociedades de América, África y Asia. La música, sus cantos y sus ritmos, sus instrumentos y escalas, como una creación netamente humana, se conectaba con la purificación y curación del alma a través de una escucha hipnótica y atenta; la medicina se encargaría de la parte físico-corporal, la curación de las anomalías y disfunciones del cuerpo.

Los pitagóricos afirmaban practicar, por medio de la escucha, una convencida medicina musical del alma, contribuyendo a la salud si se aplicaba de forma conveniente. Este lazo entre la escucha de la música y la salud se presentó indisoluble para este saber filosófico.

Como referíamos antes, los parámetros del silencio son poco experimentados en nuestra educación o en nuestra formación y disciplina, bien como músicos o como ingenieros de sonido. Ello ha hecho que su desarrollo y uso en la música haya sido, paradójicamente, olvidado o relegado a determinadas piezas que hoy son apreciadas como raras o extravagantes. Quizás se deba a nuestra formación auditiva cultural de una escucha lineal y no circular o descentralizada, condición presente en la estructura de toda música, que exige que las obras las escuchemos de un principio a fin, donde el silencio aparece solo como un breve intervalo de entrada a la obra y al finalizar su ejecución. Pero no siempre ha sido así para ciertos creadores.

Podemos advertir que la escucha del silencio y la educación del oído no se quedaron en el recinto de los pitagóricos. Otros artistas han apreciado el uso del silencio en la escucha como una cualidad formadora estética de sus obras. El silencio también puede cambiar nuestra apreciación estética del arte sonoro. En tanto abrimos las consecuencias de esta definición del sonido, pudiéramos preguntarnos ¿cuál obra musical vendría a ser modelo de ese cambio en la estética del sonido? Hubo compositores que ante el sonido concibieron al silencio como un portador imprescindible de toda sonoridad. Antes de la famosa pieza de John Cage 4'.33' de 1951, algunos compositores comprendieron la utilización del silencio como una opción de musicalidad y de escucha. En 1897 Alphonse Allais, considerado uno de los precursores del arte conceptual, compuso *La marcha fúnebre para*

las *Exequias de un hombre Sordo*,¹⁴ aunque la obra no inspiró a Cage es toda una exposición *avangarde* del silencio. Igual pudiéramos agregar la de Erwin Schulhoff, de 1919, con su movimiento para piano del *Fünf Pittoresken*,¹⁵ y la obra del artista Yves Klein de 1949 *Sinfonía de Silencio Monótono*.¹⁶ Estas obras ‘sonoras’ de silencio hubieran molestado a las autoridades y a los escuchas del medievo, a los salones de música de la ilustración o la experiencia dionisiaca del romanticismo musical.

Así que la metáfora de la escucha líquida es idónea para nuestra época moderna acústica, pues sufrimos continuos e irreversibles cambios formales, físicos y psíquicos en nuestro sentido auditivo. Este sentido, la escucha líquida no deja ningún espacio o dispositivo acústico sostenido. El cambio permanente en la escucha es lo propio de nuestra temporalidad, donde hay un permanente desplazamiento de lo que escuchamos dentro de las características fundamentales en que emergen nuestras escuchas cotidianas. Cambio que va acompañado, la mayoría de las veces, por la imagen digital: hoy la música es quizás más para ver que solamente para oír y danzar; es decir, es el fenómeno audiovisual avasallante por doquier, donde la imposibilidad de concentración de todo un trozo musical está vetada para muchos de los participantes de los nativos digitales.

En el fondo de lo que he intentado tratar es pensar este apasionante tema sobre el escudo omnipresente de la escucha líquida de nuestro siglo bajo la ya anacrónica frase del romántico Beethoven, «nunca rompas el silencio si no es para mejorarlo». De ello podemos seguir preguntándonos ¿cuál silencio? ¿cuál mejora? ¡Escucha bien! Cerca de ti hay, desde hace tiempo, un acorralante ruido/sonido eléctrico que se ‘conectará’ adiposamente siempre con tus oídos. Tus oídos se han electrificado... no aceptan o han olvidado al silencio.

14 Alphonse Allais – Marche funèbre – Académie Aphonse Allais / H. Niquet. En: <https://www.youtube.com/watch?v=2x-vavUe73M>. Visitado 23 agosto 2020.

15 Schulhoff – Fünf Pittoresken: *Fünf Pittoresken*. En: <https://www.youtube.com/watch?v=AZVeZlTW3AY>. Visitado 23 agosto 2020.

16 Yves Klein's Monotone Silence Symphony in San Francisco. En: <https://www.youtube.com/watch?v=JfiBFqcHaQE>. Visitado el 23 agosto 2020

Bibliografía

- Carr, Nicholas. ¿Qué está haciendo Google con nuestras mentes? Superficiales. Madrid: Taurus, 2011.
- Copland, Aaron. *Como escuchar la música*. México: F.C.E., 2001.
- Custodio, Nilton, y Cano-Campos, María. *Efectos de la música sobre las funciones cognitivas*. *Revista de Neuro-Psiquiatría*, 80(1), 61. (2017). <http://dx.doi.org/10.20453/rnp.v80i1.3060>
- Davis, Michael; Gendelman, David S.; Tischler, Marc D.; and Gendelman, Phillip M. A primary acoustic startle circuit: lesion and stimulation studies. *Journal of Neuroscience* 1 June 1982, 2 (6) 791-805; DOI: <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.02-06-00791.1982>
- Diógenes Laercio. "Escuela italiana. Pitágoras y los pitagóricos". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes VIII*. Consultado el 28 de enero de 2012.
- Jámblico. *Vida pitagórica. Protréptico*. Madrid: Gredos, 2003.
- Lathan, Alison. *Diccionario Enciclopédico de la Música - Oxford*. México: F.C.E., 2008.
- Li, Chia-Wei; Chen, Jyh-Horng; and Tsai Li, Chen-Gia. "Listening to music in a risk-reward context: The roles of the temporoparietal junction and the orbitofrontal/insular cortices in reward-anticipation, reward-gain, and reward-loss". *Brain Research*, 1629, 160-170. (2015). <http://sci-hub.tw/10.1016/j.brainres.2015.10.024>
- McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós, 2009.
- . *Guerra y paz en la Aldea Global*. Barcelona: Martínez Roca, 1971.
- . "Visual and Acoustic Space". En Cox Christopher & Warner D (eds.), *Audio Culture. Readings in modern music*. NY London: Continuum, 2004.
- Nancy, Jean-Luc. *À l'écoute*. París: Galilée, 2002.
- Norment, Camile. *On Max Neuhaus en Artist on Artist Lecture*. En: <https://www.youtube.com/watch?v=mYDcd7TAWp8>. Visitado el 23 de agosto de 2020.
- Oliveros, Pauline. *Quantum listening. From practice to theory (to practice practice)*. http://soundartarchive.net/articles/Oliveros-1999-Quantum_listening.pdf Pg. 1. Traducción del autor de este ensayo.
- Perani, Daniela; Saccuman, Maria Cristina; Scifo, Paola; Spada, Danilo; Andreolli, Guido; Rovelli, Rosanna; y Koelsch, Stefan. *Functional specializations for music processing in the human newborn brain*. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 107(10), 4758-4763. (2010). <http://sci-hub.tw/10.1073/pnas.0909074107>
- Porfirio. *Vida de Pitágoras. Argonauticas órficas. Himnos órficos*. Introducción, traducción y notas de Miguel Periago Lorente. Madrid: Gredos, 1987.

- Rocha Iturbe, Manuel. *La escucha como forma de arte*. Disponible en: https://www.academia.edu/15205523/La_escucha_como_forma_de_arte. Visitado el 01 de septiembre de 2020.
- Schaeffer, Pierre. "Acousmatics". En Cox Christopher & Warner D (eds.). *Audio Culture. Readings in modern music*. NY London: Continuum, 2004.
- Wilkins, Robin W.; Hodges, Donald A.; Laurienti, Paul J.; Steen, Marc; y Burdette, Jonathan H. "Network Science and the Effects of Music Preference on Functional Brain Connectivity: From Beethoven to Eminem". *Scientific Reports*, 4(1). (2015). <http://sci-hub.tw/10.1038/srep06130>.

Escuchando la improvisación desde adentro

Giovanni Bermúdez

Universidad de las Artes

giovanni.bermudez@uartes.edu.ec

Introducción

En la concepción de la música normalmente conocida como *jazz*, la improvisación es un proceso de creación espontánea que involucra un intercambio o interacción, no solo entre los músicos ejecutantes, sino que también incluye a su audiencia. El elemento mediador en este intercambio es la escucha. Pero la escucha no es una sola: diferentes formas de hacer música requieren diferentes modos de escucharla. Si bien la ubicuidad de expresiones musicales en todas las culturas sugiere la presencia de algo esencial o universal, las formas específicas de esas expresiones pueden ser tan diversas como las culturas que las producen. Es por ello que, para abordar la escucha de cualquier tipo de música, es necesaria cierta familiaridad con la manera en que esa música ‘funciona’. La práctica de la improvisación, como un proceso en tiempo real en el que idea y ejecución ocurren simultáneamente, depende de los sistemas específicos de relaciones que conforman la concepción musical en la que ocurre, y, en consecuencia, adquiere diferentes formas, dependiendo de las particularidades de lo que podemos describir como su ‘lenguaje musical’.

En el presente texto examino el proceso de escucha de música improvisada en el estilo del *jazz* y otras corrientes afines desde el punto de vista de un músico practicante de esta tradición, considerando también la perspectiva de la audiencia que escucha ‘desde afuera’. Para llegar a ese objetivo será necesario, en primer lugar, definir a qué música me estoy refiriendo cuando hablo de *jazz*. Luego examinaré la relación que tiene la música con el lenguaje y cómo un sistema musical se puede entender desde el punto de vista de su ‘sintaxis’. Con base en ese contexto, presentaré un modelo para entender cómo se organiza la improvisación en este tipo de música y, por consiguiente, cómo escucharla. Finalmente, revisaré algunos ejemplos de grabaciones de música improvisada, para ilustrar los modos de escucha propuestos.

¿Qué es jazz?

Antes de hablar de la escucha de la improvisación en el *jazz* es necesario definir a qué música nos referimos cuando utilizamos esta palabra. El uso de este término, aunque no lo parezca desde lejos, puede ser problemático e incluso controversial. En la sección de la *Enciclopedia Britannica* dedicada a esta música, Gunther Schuller define al *jazz* como «forma musical, con un frecuente componente de improvisación, desarrollada por afroamericanos¹ y que ha sido influenciada por estructuras armónicas europeas y ritmos africanos».² Entiéndase como forma musical, en este caso, no a la estructura de una pieza o composición, sino a un modo de hacer música. Pero el problema radica en que, si bien la definición propuesta puede dar cuenta de los orígenes de esta forma musical, la gran diversidad de las expresiones que han surgido a partir de ella dificulta poder clasificarlas dentro una sola categoría. El mismo Schuller clarifica que «cualquier intento de llegar a una definición precisa y exhaustiva del *jazz* es probablemente inútil».³ Pero la controversia del término va más allá de un problema de definición. Para muchos, la palabra *jazz* representa una historia de apropiación cultural y explotación comercial de las expresiones musicales de comunidades afrodescendientes en Estados Unidos, música que se podía aceptar como entretenimiento para la cultura popular *mainstream*, pero que su reconocimiento como ‘arte’ dependía de su capacidad para satisfacer estándares estéticos y teóricos basados en la música de concierto europea. Incluso, muchos de los individuos a quienes críticos e historiadores han proclamado como grandes representantes del *jazz* se han rehusado a utilizar el término para referirse a su obra.

Hoy en día se entiende que el *jazz* es música ‘negra’. Es una de las incontables manifestaciones musicales surgidas del crisol cultural creado por la colonización europea de la América y el comercio transatlántico de esclavos. Forma parte del continuo de expresiones musicales de la diáspora africana y, como tal, se reconoce su origen en la asimilación de influencias de la música europea a través de concepciones y actitudes conservadas en la cultura de los esclavos africanos y sus descendientes. Amiri Baraka (en ese entonces LeRoi

1 El término *African-American* se usa en inglés para referirse a las poblaciones afrodescendientes en Estados Unidos y su cultura, incluyendo a música como *jazz*, *funk*, *rnb* o *hip-hop*. Con la excepción de citas de fuentes en inglés, utilizaré el término en castellano para referirme a culturas con raíces africanas en todo el continente americano.

2 Gunther Schuller. “Jazz”. En *Encyclopedia Britannica*, última modificación el 20 de diciembre de 2020. <https://www.britannica.com/art/jazz>. (traducción del autor).

3 Schuller, “Jazz”.

Jones) escribió que lo que señaló la existencia de una música 'americana', donde antes solo había música de 'negros', fue el éxito en la adopción como medio de expresión del fenómeno de la música negra por parte de músicos blancos. Pero Baraka comenta que, mientras los críticos de *jazz* blancos se enfocaron solamente en la apreciación de esta música, los músicos supieron comprender que:

[...] la música negra es en esencia la expresión de una actitud, o un conjunto de actitudes, sobre el mundo; y solamente de manera secundaria una actitud sobre la manera de hacer música.⁴

Todo esto hace notar que la hibridación de sensibilidades musicales que dio origen al *jazz* (y otras músicas afines) es más compleja que la simple combinación de ritmos africanos con armonía europea.

La investigación etnomusicológica a partir de la década de 1950 ha documentado numerosas líneas de conexión entre concepciones y principios de organización musical en grupos culturales de África y las Américas. Estas conexiones se pueden identificar en aspectos rítmicos, como la organización alrededor de la clave en la música afrocubana,⁵ pero también se encuentran en elementos de la música que tradicionalmente se pensaban como puramente europea, como es el caso de la armonía en el blues y *jazz*. Gerhard Kubik opina que, desde su punto de vista formado tras una vida entera estudiando culturas africanas y su música, «la armonía en el *jazz*, en su nivel estético y estructural, está basada predominantemente en matrices africanas».⁶ Sin embargo, Kubik continúa, en las prácticas y concepciones armónicas individuales de compositores, ensambles y músicos, el grado en el que estas se derivan de matrices africanas o europeas puede variar de un artista a otro, o incluso dentro de la obra de un mismo artista.⁷ Cabe notar, además, que de ese mismo contexto de hibridación cultural surgieron muchas otras expresiones musicales afroamericanas. Muchos de los elementos que se consideran característicos del *jazz*, como es la práctica de la improvisación, se pueden encontrar también en otras corrientes que se han desarrollado paralelamente. Esto dificulta aún más llegar a una delimitación clara sobre qué es y qué no es *jazz*. Por ello, en este texto utilizaré el término *jazz* en su sentido más amplio, para referirme a

4 LeRoi Jones. "Jazz and the White Critic", en *Black Music* (New York: Akashic Books, 2010): 17 (traducción del autor).

5 David Peñalosa. *The Clave Matrix: Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and African Origins*, ed. por Peter Greenwood (Redway: Bembe Books, 2009).

6 Gerhard Kubik. "The African Matrix in Jazz Harmonic Practices", *Black Music Research Journal*, Spring - Fall, 2005, Vol. 25, n.º 1/2 (2005): 168, <https://www.jstor.org/stable/30039290>.

7 Kubik, "The African Matrix...", 168.

prácticas artísticas basadas en música afroamericana en las que la improvisación ocupa un primer plano.

La música como lenguaje

Las habituales comparaciones entre la música y el lenguaje sugieren una afinidad entre ambas manifestaciones y la evidencia científica pareciera corroborarlo.⁸ Se han identificado procesos neurológicos análogos entre la cognición musical y la lingüística, evidenciando una estrecha relación entre ambas en el proceso evolutivo del ser humano.⁹ Esta conexión entre música y lenguaje es más obvia en la canción, la unión entre melodía y texto que existe, de alguna u otra forma, en todas las culturas. Pero esta relación se evidencia incluso en manifestaciones musicales que no poseen un componente verbal, sean estas de tipo vocal o instrumental. Numerosas comparaciones son posibles entre los procesos del lenguaje y los de la música, pero para el caso particular de la improvisación encontramos una analogía clara en el habla. Un orador es capaz de desarrollar y conectar ideas complejas y expresarlas espontáneamente, sin necesitar más que una noción general sobre lo que desea comunicar. Para lograrlo, necesita poseer cierto dominio sobre las particularidades sintácticas y semánticas del lenguaje que utiliza, además de un vocabulario con la variedad suficiente para la construcción de su discurso. De una manera similar, el improvisador, que ha asimilado los códigos e idiosincrasias del lenguaje musical mediante el cual se expresa, puede ejecutar en tiempo real ideas, frases y estructuras musicales que igualmente conforman un vocabulario. Y de la misma manera en que varios individuos pueden participar de una conversación, detectando pausas, finales de frase e indicaciones no verbales para saber cuándo hablar y cuándo escuchar, un conjunto de músicos improvisadores participa en un proceso similar de interacción e intercambio en el ámbito musical.

La estructura y organización de un lenguaje determinado se puede entender desde los puntos de vista de su sintaxis y su semántica. Y de igual manera podemos considerar a un lenguaje musical en términos análogos. Para Thomas Brothers, el origen de la analogía

8 Juan Paúl Montalvo Herdoíza, Diana Victoria Moreira-Vera. "El cerebro y la música". *Revista ecuatoriana de neurología*, Vol. 25, n.º 1-3 (2016): 54.

9 Nobuo Masataka. "The origins of language and the evolution of music: A comparative perspective". *Physics of life reviews*. Vol. 6. n.º 11-22. (2009). 10.1016/j.plrev.2008.08.00

de una sintaxis lingüística en la música proviene de la noción de que es necesario intuir cómo las partes se combinan entre sí antes de que cualquier comunicación de significado sea posible y, consecuentemente, la sintaxis musical vendría a ser el conjunto de reglas que gobiernan cómo esas partes se combinan para formar parte de un todo.¹⁰ Es decir, es posible que cuando se asegura 'no entender' un tipo de música u otro, se estaría hablando de la falta de comprensión de su sintaxis que no permitiría descifrar su 'significado'.

Pero es en el aspecto semántico donde encontramos una diferencia marcada entre la música y la comunicación lingüística. La música difiere del lenguaje en que generalmente no adscribe significados concretos a las representaciones simbólicas que maneja. Cuando se atribuye significado a una pieza de música, este suele estar asociado a una respuesta emocional subjetiva que depende de factores culturales y personales de quien escucha, pero no se puede hablar de un sentido semántico objetivo que sea intrínseco al material musical. En otras palabras, una misma pieza musical puede adquirir significados diversos para diferentes individuos. Existen aparentes excepciones como por ejemplo la manera en la que, en ciertas tradiciones de percusión de África occidental, los ritmos ejecutados por tambores reproducen casi exactamente textos cantados o hablados.¹¹ O incluso los llamados 'tambores parlantes', que pueden imitar las inflexiones del habla al modificar la altura de los sonidos que producen y 'decir' palabras que transmiten mensajes. Pero, en estos casos, la comunicación está basada en la imitación del sonido de un lenguaje hablado y no representan una comunicación musical de significados específicos. Entonces, podemos decir que un lenguaje musical posee una estructura sintáctica definida pero su contenido semántico está construido con base en significados culturales subjetivos y asociaciones emocionales individuales.

Otro aspecto de la música en el que es difícil encontrar analogías claras con el lenguaje es el de la percepción del ritmo. En particular, la capacidad —única en el ser humano— de sincronización con un ritmo externo percibido. Esto da lugar al concepto de pulso musical, entendido como una sucesión de estímulos periódicos que se perciben como puntos en el tiempo.¹² En el campo de las ciencias cognitivas, la concepción denominada *embodied cognition* —que se

10 Thomas Brothers. "Solo and Cycle in African-American Jazz". *The Musical Quarterly*, Vol. 78, n.º 3. (1994): 480, <https://www.jstor.org/stable/742270>.

11 David Locke, Godwin Kwasi Agbeli. "A Study of the Drum Language in Adzogbo". *African Music*, 1980, Vol. 6, n.º 1 (1980): 32, <https://www.jstor.org/stable/30249740>.

12 Allen Winold. "Rhythm in Twentieth-Century Music". *Aspects of Twentieth-Century Music*, ed. por Gary Wittlich (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1975).

puede traducir como ‘pensar con el cuerpo’—¹³ entiende a la cognición como una actividad estructurada por el cuerpo ‘situado’ en su entorno. El reconocido músico improvisador, académico y autor Vijay Iyer ubica a la cognición musical dentro de este contexto. En el caso específico de la percepción de aspectos de ritmo, concluye que el acto de escuchar música rítmica involucra los mismos procesos mentales que generan movimiento corporal. Y más aún, que la cognición en el ejecutante parecería involucrar el acto físico de hacer música como un ingrediente primario.¹⁴ En otras palabras, el ritmo se escucha y se piensa con el cuerpo. No se trata solamente de un proceso de recibir y decodificar ‘información’ musical, sino que existe claramente un componente físico tanto en la percepción como en la producción de sonidos musicales.

Encontramos un ejemplo claro en el concepto de *groove*, característico de varias músicas afroamericanas. *Groove* es una cualidad musical difícil de definir pero se puede decir que «la música que tiene *groove* puede mantener el interés o la atención durante largos períodos de tiempo para un oyente aculturado, incluso si ‘no pasa nada’ en lo superficial».¹⁵ Iyer cita como ejemplo la música de James Brown, la cual usualmente contiene poco material melódico o armónico y es altamente repetitiva, pero nunca podría describirse como estática. En la música basada en *groove*, la expresividad está basada en variaciones o desviaciones microtemporales con respecto al pulso implícito, que al mismo tiempo que lo contradicen, refuerzan la percepción del mismo. Sin embargo, y a pesar de las diferencias de la cognición musical con la lingüística en estas áreas de escucha ‘corpórea’, la idea de una sintaxis musical como un sistema de organización con coherencia interna sigue funcionando.

Un modelo de sintaxis para entender y escuchar la improvisación

Entonces, ¿cuál es el contexto de estructura y organización en el cual ocurre la improvisación en el *jazz*? En su artículo “Solo and Cycle in African-American Jazz”,¹⁶ Brothers propone un modelo sintáctico

13 Adrián Triglia. “Pensar con el cuerpo: *embodied cognition*. Nuestro cuerpo piensa más de lo que hubiéramos imaginado”. *Psicología y mente*, <https://psicologiymente.com/inteligencia/pensar-con-el-cuerpo-embodied-cognition>.

14 Vijay Iyer. “Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive Microtiming in African-American Music”. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 19, n.º 3 (Spring 2002): 388–389, <https://www.jstor.org/stable/10.1525/mp.2002.19.3.387>.

15 Iyer, “Embodied Mind...”, 389. (traducción del autor).

16 Brothers, “Solo and Cycle in African-American Jazz”, 488–489.

basado en principios de organización de la música de África occidental, que él deriva de su análisis de un ejemplo de la música-danza¹⁷ del grupo etnolingüístico Ewe. De esta manera, utiliza el modelo sintáctico de una música predominantemente rítmica para entender la organización de otra que contiene, además, un componente tonal. En la música Ewe cada uno de los miembros del ensamble de percusión ejecuta patrones rítmicos independientes que se interconectan al estar contruidos con base en una referencia común. Esta referencia está basada en una figura rítmica cíclica que tiene una distribución específica con respecto al pulso de la música. Los golpes que conforman esta figura coinciden con el pulso en algunas partes del ciclo, mientras que en otras suenan justo antes o después del mismo, generando así un efecto de 'tensión rítmica'. Esta característica del ciclo, en la que su desarrollo en el tiempo presenta distintos grados de tensión, se puede describir como su 'contorno'. Toda frase musical se construye en relación con ese contorno y puede reiterarse exactamente con cada repetición del ciclo o presentar diferentes grados de variabilidad. Pero las frases rítmicas no solamente expresan la estructura de referencia, sino que varían entre una relación de 'acuerdo' y 'desacuerdo' con respecto a esta. Así, el discurso musical va creando nuevas relaciones de 'tensión y resolución' con respecto al contorno del ciclo.

El material musical que presenta el mayor grado de variación es el que ejecuta la persona que cumple el rol de *master drummer*, que es quien dirige al ensamble y controla el *performance* al tocar ritmos característicos para la danza y enviar señales coreográficas a quienes bailan.¹⁸ Este tambor líder intercala la exposición de temas rítmicos compuestos previamente con la ejecución de material improvisado, ambos contruidos con base en la relación constante entre el ciclo y desviaciones con respecto al ciclo.¹⁹ Esta forma de organización rítmica con respecto a una figura cíclica de referencia es también la base del concepto de 'clave' en la música afrocubana,²⁰ y sistemas de relaciones polirrítmicas similares se pueden encontrar en otras formas musicales afroamericanas. En algunos casos, las estructuras referenciales pueden ser implícitas. Es decir, la presencia de patrones o frases musicales que ocurren en referencia a ellas es suficiente para que estas sean percibidas aunque no suenen en ningún instrumento.

17 El término *dance-drumming*, en inglés, denota la estrecha relación que mantienen la música y la danza en las culturas de África occidental, donde se consideran dos partes de una misma expresión.

18 David Locke. "Improvisation in West African Musics", *Music Educators Journal*, Vol. 66, n.º 5, (1980): 130, <http://www.jstor.org/stable/3395790>.

19 Brothers, "Solo and Cycle in African-American Jazz", 500.

20 Peñalosa, *The Clave Matrix*, 55-85.

Partiendo de esta idea podemos entender también a la improvisación en el *jazz* (y otras músicas afines) como un sistema basado en la expresión o contradicción de los contornos de varias estructuras cíclicas que ocurren simultáneamente. Además de ciclos rítmicos, estas estructuras pueden ser de carácter melódico y armónico. En el ámbito armónico, el improvisador utiliza como estructura referencial el contorno de relaciones de tensión y resolución de una progresión de acordes, intercalando momentos de ‘acuerdo’ y ‘desacuerdo’ con respecto a esta referencia. Esto puede ocurrir de diferentes maneras como, por ejemplo, el desplazamiento temporal de una resolución, en el que el solista toca una melodía que sugiere un cambio de acorde antes o después de que este ocurra en los instrumentos de acompañamiento. Otro ejemplo es el de la sustitución armónica, donde el material melódico o armónico que toca un miembro del ensamble implica un acorde diferente al que suena en otros instrumentos, pero que resuelve hacia el mismo ‘lugar’. Incluso en relaciones simultáneas, dentro de un mismo acorde, se pueden diferenciar notas que están dentro de la estructura (notas del acorde) y fuera de ella (tensiones o extensiones). Todo esto ocurre simultáneamente con relaciones de acuerdo-desacuerdo en otros niveles de la textura musical, en una estructura piramidal de referencias que van desde el nivel del pulso —mediante expresiones microtemporales que generan *groove*— hasta la forma entera de una canción.

Considerando estos principios de organización musical, examinemos ahora cómo funcionaría la escucha de música improvisada desde el punto de vista de quienes participan en el acto creativo. He mencionado que la música en la tradición del *jazz* puede tomar formas distintas, así que empezaré mi descripción enfocándome en las prácticas más usuales en el estilo que se conoce como *straight-ahead*.²¹ En este estilo, la manera más usual de organizar una pieza musical tiene la forma de Exposición – Solos – Reexposición. En la exposición (o *head-in*) se presenta la composición cuyo contenido melódico y armónico será la referencia sobre la cual se desarrollará la improvisación. Tradicionalmente, estas composiciones están basadas en formas como el blues o canciones de estilo *Tin Pan Alley*.²² Luego sigue una serie de solos en los que distintos instrumentos se turnan en el rol principal para desarrollar sus improvisaciones sobre las referencias cíclicas derivadas de la estructura del tema expuesto.

21 El término *straight-ahead* se usa para identificar al estilo dentro del *jazz* que se considera más tradicional o auténtico, y no presenta influencias de otras músicas como *rock* o *funk*.

22 La *Enciclopedia Britannica* define *Tin Pan Alley* como un género de la música popular estadounidense que surgió durante los últimos años del siglo XIX a partir de la industria editorial de música en Nueva York. Este estilo de canciones fue el más común en la música popular antes de la aparición del *rock and roll* a mediados del siglo XX.

Una vez que el último solo ha terminado, el ensamble expone nuevamente el tema inicial (*head-out*), usualmente con alguna modificación o adición a manera de coda.

Sin embargo, esto no quiere decir que solamente los instrumentos solistas improvisan, o que la improvisación ocurre únicamente en las secciones de solo. Los instrumentos de la 'sección rítmica' proveen un acompañamiento rítmico y armónico que ocurre en diálogo con lo expuesto por el solista principal. Estos instrumentos también pueden, llegado su turno, cumplir el rol de solista. Además, en las secciones de exposición y reexposición donde se presenta material musical que ha sido compuesto previamente, este es variado y transformado en tiempo real. No hay dos presentaciones de un tema, en su melodía y acompañamiento armónico, que sean exactamente iguales. En ocasiones, la familiaridad de músicos y audiencia con la composición que se usa para improvisar permite que la exposición se pueda alejar considerablemente de la melodía reconocible como ese tema. En ese tipo de situaciones, muchas veces basta con que el instrumento melódico haga alusión a algún motivo característico de la canción original, para hacer saber a la audiencia (y a veces al resto de la banda) cuál es el tema musical cuya estructura se usará para improvisar. Esto es especialmente cierto cuando se improvisa sobre una canción que es parte del repertorio de *standards*. Este repertorio representa un conjunto de referencias comunes 'recordadas' que permite a los improvisadores crear sin necesitar nada previo. En la práctica de las *jam sessions*, por ejemplo, no es raro encontrar a completos extraños tocando juntos sin haber cruzado más palabras que el nombre del tema que se tocará.

Para funcionar de manera efectiva en un ensamble de cualquier tipo cada músico necesita poder escuchar diversos elementos rítmicos, armónicos y melódicos que ocurren en simultáneo, dividiendo su atención entre su propia ejecución y lo que ocurre en las otras partes del ensamble. Cuando se trata de música improvisada, además, el discurso musical de cada instrumentista ocurrirá en respuesta al diálogo e interacción de todas las partes en cada momento. Todo esto sin perder su orientación con respecto a las estructuras de referencia subyacentes. Esto involucra diferentes modos de escucha que ocurren en paralelo con la atención consciente, incluyendo procesos de escucha 'corpórea'. Desde el punto de vista de la audiencia, la escucha funcionaría de una manera similar. El foco de su atención se moverá hacia lo que hacen diferentes instrumentos en distintos momentos, pero sin dejar de percibir lo que ocurre en el todo de la matriz musical. Esta forma de escuchar no requiere del análisis racional de complejos sistemas de relaciones, sino que la percepción de la 'sintaxis' es más bien

intuitiva. Esa intuición se adquiere y se desarrolla cuando el individuo crece inmerso en las prácticas culturales que producen una música en particular. Pero también es posible aprender a escucharla a través del contacto con esa música y sus códigos, en un proceso de aculturación.

Escuchando la improvisación

Para ilustrar algunos de los aspectos de la escucha antes expuestos, recurro a tres grabaciones de improvisaciones estructuradas alrededor de una misma composición: *Little Girl I'll Miss You*, de autoría del saxofonista Bunky Green. En la figura 1 se puede apreciar la estructura de esta composición a partir de su progresión armónica. La forma de esta pieza tiene dos secciones: una forma de canción de 16 compases y un *vamp*, que es una sección abierta en la que no hay una melodía predefinida y el carácter estático de su armonía permite que tenga una duración indeterminada. Los instrumentos melódicos pueden improvisar en secciones de *vamp* o ceder ese espacio a la sección rítmica. En esta pieza, el primer motivo de la melodía principal puede usarse como una señal para dejar el *vamp* y volver a tocar la forma de la canción.

Forma

Vamp

Figura 1. Estructura armónica de *Little Girl I'll Miss You*.

La primera grabación de este tema fue publicada en 1980,²³ interpretada por el propio Green en formato de cuarteto junto a Albert Dailey en piano, Eddie Gómez en contrabajo y Freddie Waits en batería. De los tres ejemplos que incluyo, esta versión es la que más se acerca a un estilo *straight-ahead*. El tema es presentado inmediatamente, sin ninguna introducción. Luego, la primera sección de *vamp* se extiende por 12 compases hasta que el saxofón señala el regreso de la forma. El tema se toca nuevamente, lo que es usual en formas cortas (menos de 24 o 32 compases), y esta vez el *vamp* dura 16 compases. En este momento lo usual sería que el saxofón comenzara su solo, pero Green opta por reiterar la melodía una tercera vez e improvisar solamente en la sección de *vamp*, por 16 compases. Dailey deja pasar 4 compases más antes de empezar su solo sobre la forma y sobre 16 compases de *vamp*, que cierra con una progresión descendente de acordes a la que Gómez reacciona inmediatamente. Green regresa para exponer el tema una última vez y la pieza termina con 12 compases de *vamp*, disminuyendo en intensidad hasta detenerse por completo (figura 2).

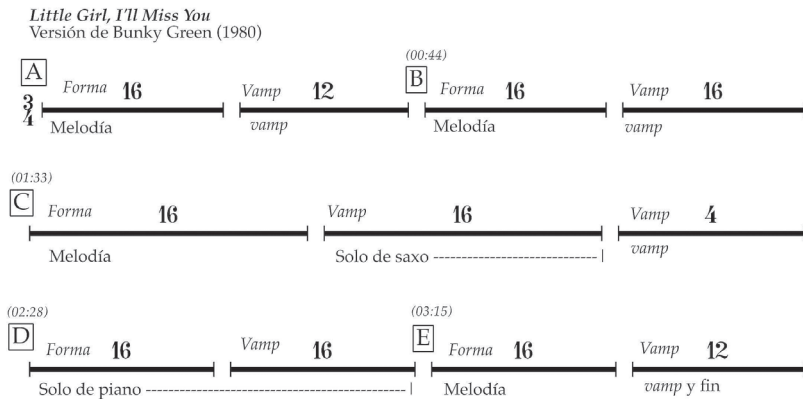


Figura 2. Diagrama que muestra el desarrollo de la grabación original de *Little Girl, I'll Miss You*, separando cada sección de acuerdo a su duración en compases.

La segunda versión de *Little Girl...* que examinaré aquí fue publicada en 1992 en el álbum *Phase Space*,²⁴ una grabación a dúo de Steve

²³ Bunky Green, *Places We've Never Been*, Vanguard Records (1980).

²⁴ Steve Coleman y Dave Holland, *Phase Space*, DIW Records (1992).

Coleman en el saxo alto y Dave Holland en el contrabajo. Esta vez, Coleman inicia con una figura melódica que marca con claridad el inicio del *vamp*, donde Holland se le une con una línea de bajo que pareciera sugerir una métrica irregular, pero que sigue estando basada en ciclos de tres tiempos. En esta versión hay un mayor énfasis en el carácter abierto del *vamp* y el uso de la melodía como señal para moverse a la estructura de la canción. Las improvisaciones sobre la secuencia armónica en el *vamp* (que ahora presenta una estructura cíclica de dos acordes) son más extendidas, tanto así que la primera exposición de la melodía aparece a más de un minuto de haber empezado. Además, las características de la improvisación a dúo permiten que el saxofón, en ocasiones, también cumpla un rol de acompañamiento, tocando líneas melódicas que delinean la estructura armónica (figura 3).

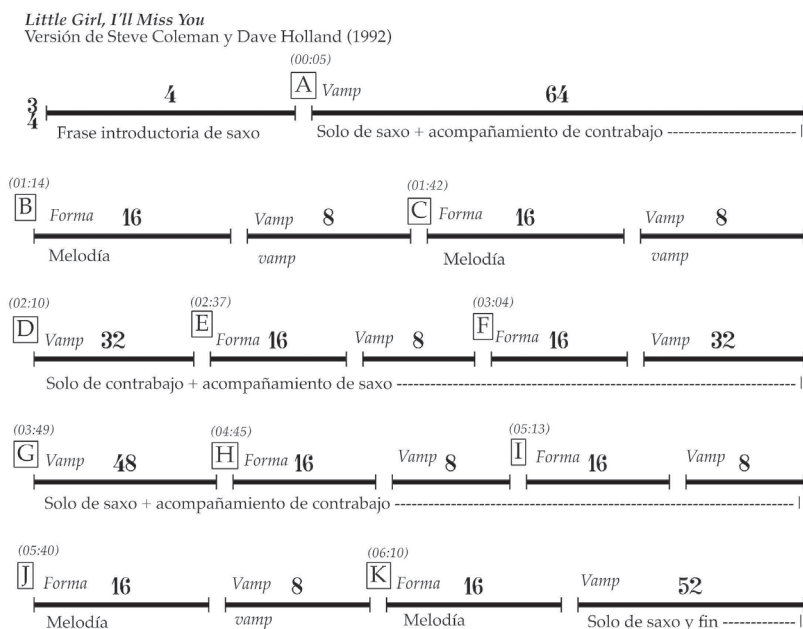


Figura 3. Diagrama que muestra el desarrollo de la versión de *Little Girl...* de Steve Coleman y Dave Holland.

El último ejemplo a examinar (figura 4) pertenece también a Steve Coleman, esta vez con su proyecto *Five Elements*. Su álbum en vivo grabado en el club *Village Vanguard* en 2017 contiene dos versiones de esta pieza. Ambas presentan características que son de interés para la presente discusión pero hablaré solamente de la pista n.º 3, titulada *Little Girl I'll Miss You | Embedded #1*.²⁵ En esta versión, grabada 25 años después del ejemplo anterior, Coleman y su grupo utilizan la estructura de *vamp* con una duración fija en cada repetición de la forma. El saxo comienza sin acompañamiento, improvisando con una clara estructura rítmica que se mueve por la estructura del tema. Los miembros de la sección rítmica se incorporan uno a uno. Sean Rickman, en batería, es el primero en hacerlo, seguido por Miles Okasaki en guitarra y posteriormente Anthony Tidd, en bajo eléctrico. En este punto (minuto 3:23) Coleman expone la melodía del tema por única vez y continúa su improvisación sobre otra repetición del ciclo. A continuación, el quinto miembro del ensamble, Jonathan Finlayson, comienza su solo de trompeta. Más adelante, el saxofón se reincorpora y luego de algunas repeticiones de la forma establece un *vamp*, ahora sí abierto, que marca el inicio de una transición hacia la otra composición mencionada en el título de esta pista, *Embedded #1*.

Haber elegido tres versiones de improvisaciones estructuradas con base en un mismo tema me ha permitido hacer notar diferentes maneras de cómo un material compuesto previamente se puede utilizar como el marco referencial para una improvisación colectiva. Como se podrá escuchar, los tres ejemplos suenan muy diferentes, aunque usan la misma canción como ciclo referencial. Generalmente, he descrito el desarrollo de cada pieza a partir de lo que ocurre en el instrumento que ocupa el primer plano. Pero como ya he mencionado, en cada momento ocurren muchas cosas en simultáneo, producto de la interacción de todos los miembros del ensamble. La grabación sonora permite la escucha repetida de música creada espontáneamente, y esto facilita un interesante ejercicio de escucha: enfocar la atención en un instrumento dife-

²⁵ Steve Coleman and Five Elements, *Live at the Village Vanguard*, Vol. 1 (*The Embedded Sets*), Pi Recordings (2018).

rente en cada reproducción de una misma grabación, pudiendo así descubrir nuevos detalles en cada escucha.

Little Girl, I'll Miss You

Versión de Steve Coleman and Five Elements (2017)

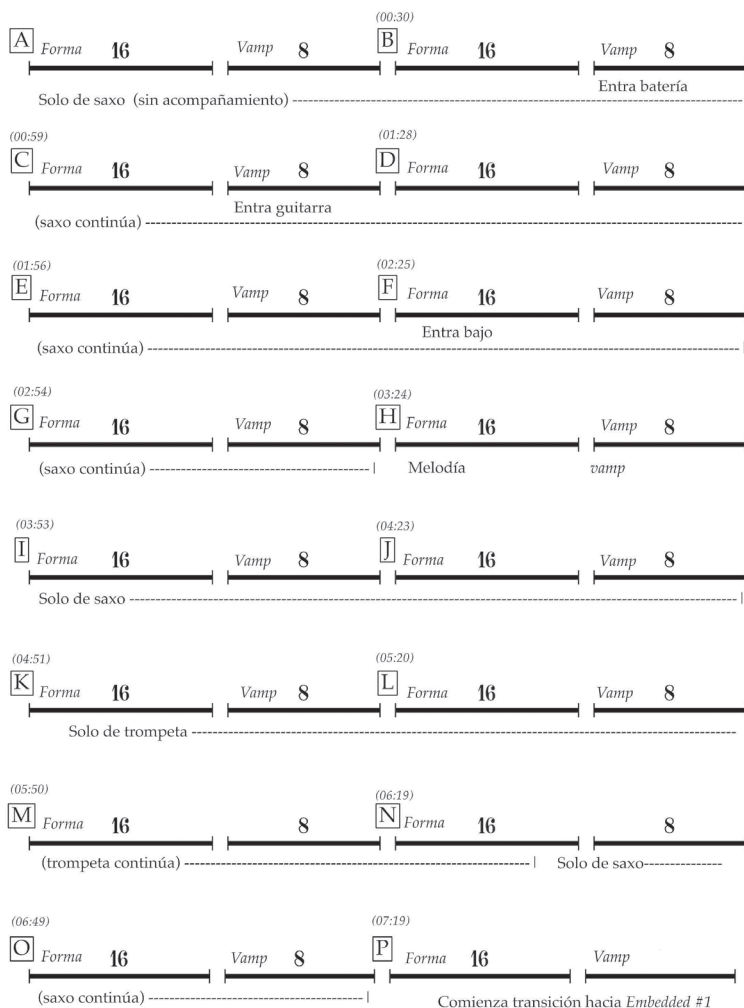


Figura 4. Diagrama que muestra el desarrollo de la versión de *Little Girl...* de Steve Coleman and Five Elements (2017). La organización rítmica de esta versión es más compleja y no se ajusta a compases de 3/4. Las duraciones indicadas aquí se han simplificado para facilitar su comparación con las otras dos versiones.

Prioridades en la escucha

Hasta este punto, he enfocado la presente discusión principalmente en aspectos de 'cómo escuchar' la música improvisada y no necesariamente 'qué escuchar' en ella. Pero una vez que podemos comprender mejor las estructuras y formas de organizar el lenguaje con el que un grupo de músicos improvisadores se comunica, surge la pregunta: ¿qué es lo que hace que un músico o agrupación destaque sobre otros? En el ámbito educativo, parámetros cuantificables como la riqueza de un vocabulario de improvisación o la destreza técnica en un instrumento se pueden evaluar de una manera análoga a como se evalúa el nivel de competencia en una lengua extranjera. Pero en la práctica de la improvisación a un alto nivel es más difícil de determinar qué es lo que hace que un *performance* se destaque. Como un músico practicante de esta forma de concebir la improvisación, lo que busco en la música que escucho, y lo que intento alcanzar en mi propio trabajo, se puede resumir en tres aspectos fundamentales: autenticidad, intencionalidad y serendipia.

Al hablar de 'autenticidad' me refiero a un estilo de improvisación auténtico a las experiencias e idiosincrasias de cada individuo. Una parte importante de la tradición de esta música ha sido la búsqueda de modos de expresión altamente individuales por parte de sus practicantes, pero que siguen funcionando dentro del contexto musical en el que se manejan. Muchas veces se habla de que un gran solista es el que 'cuenta su historia' por medio de sus improvisaciones. Ha sido esta búsqueda de autenticidad en las expresiones individuales lo que ha provocado la constante transformación del lenguaje de esta música a lo largo de su historia. Sin embargo, esto no quiere decir que un lenguaje personal auténtico sea enteramente nuevo. El poner a la innovación como prioridad por delante de la autenticidad acarrea el riesgo de caer en lo superficial.

El segundo aspecto, el de 'intencionalidad', tiene que ver con la percepción de que lo que suena no podía haber ocurrido de otra manera. Esto es algo subjetivo, obviamente, pero tiene que ver con la manera de ejecutar el material improvisado. Ted Gioia utiliza el término cuando habla del fraseo de una idea improvisada,²⁶ pero yo lo considero importante para todos los aspectos de la improvisación. En un discurso musical verdaderamente espontáneo se evidencia la conexión directa entre idea y ejecución, sin la mediación de la memoria o la mente consciente.

26 Ted Gioia. *How to Listen To Jazz* (New York: Basic Books, 2016): 25.

Finalmente, lo que llamo ‘serendipia’ es quizás el aspecto más subjetivo de los tres mencionados. Tiene que ver con la sensación que experimentan las personas involucradas en un acto de creación colectiva en tiempo real, y esto no solo incluye a los músicos improvisadores sino también a su audiencia. Serendipia se define como un hallazgo valioso que se produce de manera accidental o casual. Pero en la música improvisada el accidente es apropiado e incorporado en el flujo de la música, y así, al ser provisto de intencionalidad deja de ser un accidente. Cuando los elementos de una improvisación confluyen sin impedimento es posible alcanzar un estado casi de trance colectivo. Otras formas musicales pueden generar efectos similares, especialmente cuando la música se ejecuta y se escucha en directo, pero hay un carácter único en una música que pertenece específicamente a un momento y lugar. Es lo que un aficionado a la música improvisada generalmente busca en ella. Al ser una cualidad tan elusiva, es común el uso de la metáfora para intentar describirla. Butch Morris, quien desarrolló un sistema que conecta la improvisación con la dirección orquestal llamado *Conduction*, expresó en numerosas ocasiones que lo que le motivó a crear este lenguaje fue su búsqueda, en música para ensambles de gran formato, de las cualidades que él describió como «combustión, espontaneidad, impulso e ignición».²⁷ John Coltrane, al hablar de su búsqueda artística, lo describió de la siguiente manera:

Quiero llegar a un punto en el que pueda sentir las vibraciones de un lugar en particular, en un momento en particular, y componer una canción ahí mismo, en el momento. Y después desecharla.²⁸

Conclusión

A lo largo de este texto, mi intención ha sido revisar algunos aspectos particulares a la escucha de la improvisación en el contexto de una concepción musical específica. En este punto está claro que la universalidad de la percepción humana de ciertos sonidos como ‘musi-

27 Lawrence D. “Butch” Morris, entrevistado por Farai Chideya, *News & Notes*, NPR, febrero 18, 2008, <https://www.npr.org/transcripts/19145728>.

28 John Coltrane, entrevistado por Mike Hennessey, *Melody Maker*, agosto 14, 1965. Citado por Ashley Kahn en *A Love Supreme: The Story of John Coltrane’s Signature Album* (New York: Penguin Books, 2003): 172 (traducción del autor).

cales' no implica que todas las músicas se puedan entender desde la misma perspectiva. Por ejemplo, es claro que no sería útil limitar el análisis de los ejemplos expuestos arriba únicamente a la composición musical utilizada, ya que esta es solamente el vehículo que facilita la construcción de diversos discursos sonoros. Tampoco ayuda el aproximarse a la escucha de este tipo de música buscando la familiaridad de otras formas como la canción. Es por eso que considero importante entender las particularidades de cómo se construye y organiza un tipo de música para poder escucharla en el contexto adecuado. En este sentido, 'escuchar' viene a ser lo mismo que 'comprender'.

Para comprender y escuchar la improvisación en el *jazz*, primero fue necesario sortear los problemas de delimitación, conceptual y estilística, que el propio término arrastra. Se ubicó a esta música en el contexto más amplio de las músicas de la diáspora africana, y desde esta perspectiva pudimos aproximarnos a las reglas que gobiernan su 'sintaxis', en particular la organización de la improvisación con respecto a una estructura cíclica como marco de referencia. Una vez establecidos estos parámetros básicos para la escucha, examinamos tres grabaciones de música improvisada que compartían una misma estructura referencial, la misma que funciona como un punto de partida para el desarrollo de un *performance* colectivo y espontáneo. Finalmente, se llegó a algunos aspectos de la escucha de la improvisación que son más esquivos y difíciles de definir, pero que son al fin y al cabo los más importantes.

La improvisación es, posiblemente, la manera más natural de hacer música. Como en el caso del habla, el acto de comunicar precede al aprendizaje de las normas (y la escritura) de un lenguaje. Prácticas de improvisación se pueden encontrar en un sinnúmero de manifestaciones musicales alrededor del mundo, así que mucho de lo que se ha expuesto se aplicará, en mayor o menor medida, a la escucha de otras formas de música improvisada. Por ejemplo, en la música carnática del sur de la India existe una tradición de improvisación con respecto a complejas estructuras de referencia en las que incluso la audiencia marca o cuenta el ciclo rítmico. Pero esto no quiere decir que la audiencia deba manejar el sistema musical con la misma complejidad que los improvisadores, que han dedicado una vida entera al desarrollo de sus habilidades.

La escucha en sí no requiere del análisis racional de complejos sistemas de relaciones como los antes descritos, sino que la percepción de la 'sintaxis' musical es más bien intuitiva. Cuando crecemos inmersos en una cultura aprendemos a relacionarnos con la música

a través de nuestras relaciones interpersonales y sociales, asimilando las maneras en las que las personas escuchan y se relacionan con uno u otro tipo de música. Pero, ¿cómo hacemos entonces para aproximarnos a una música poco familiar cuando tenemos una manera de escuchar ya definida? Tal vez una descripción general de los principios de esa música pueda servir como guía, pero creo que es también útil mantener una actitud de apertura y curiosidad y afrontar la escucha dejando de momento nuestros esquemas aprendidos. Así podremos desarrollar, poco a poco, una nueva sensibilidad para una escucha diferente.

Bibliografía

- Brothers, Thomas. "Solo and Cycle in African-American Jazz". *The Musical Quarterly*, Vol. 78, n.º 3. (1994): 479-509. <https://www.jstor.org/stable/742270>
- Gioia, Ted. *How to Listen to Jazz*. New York: Basic Books, 2016. Edición para Kindle.
- Iyer, Vijay "Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive Micro-timing in African-American Music". *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 19, n.º 3 (Spring 2002): 388-389.
- Jones, LeRoi. "Jazz and the White Critic". *Black Music*. New York: Akashic Books, 2010: 15-24. Edición para Kindle.
- Khan, Ashley. *A Love Supreme: The Story of John Coltrane's Signature Album*. New York: Penguin Books, 2003.
- Kubik, Gerhard. "The African Matrix in Jazz Harmonic Practices". *Black Music Research Journal*, Spring - Fall, 2005, Vol. 25, n.º 1/2 (2005): 167-222. <https://www.jstor.org/stable/30039290>
- Locke, David y Godwin Kwasi Agbeli. "A Study of the Drum Language in Adzogbo". *African Music*, 1980, Vol. 6, n.º 1 (1980): 32-51. <https://www.jstor.org/stable/30249740>
- Locke, David. "Improvisation in West African Musics", *Music Educators Journal*, Vol. 66, n.º 5, (1980): 125-133. <http://www.jstor.org/stable/3395790>
- Masataka, Nobuo. "The origins of language and the evolution of music: A comparative perspective". *Physics of life reviews*. Vol. 6. n.º 11-22 (2009). doi: 10.1016/j.plrev.2008.08.00
- Montalvo Herdoíza, Juan Paúl y Diana Victoria Moreira-Vera. "El cerebro y la música". *Revista ecuatoriana de neurología*, Vol. 25, n.º 1-3 (2016): 50-55.
- Morris, Lawrence D. "Butch". Entrevista por Farai Chideya. *News & Note*. NPR. febrero 18, 2008. <https://www.npr.org/transcripts/19145728>
- Peñalosa, David. *The Clave Matrix: Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and African Origins*, editado por Peter Greenwood. Redway: Bembe Books, 2009.
- Schuller, Gunther. "Jazz". *Encyclopedia Britannica*, diciembre 29, 2020. <https://www.britannica.com/art/jazz>.
- Triglia, Adrián. "Pensar con el cuerpo: *embodied cognition*. Nuestro cuerpo piensa más de lo que hubiéramos imaginado". *Psicología y mente*, <https://psicologiymente.com/inteligencia/pensar-con-el-cuerpo-embodied-cognition>.

Winold, Allen. "Rhythm in Twentieth-Century Music". *Aspects of Twentieth-Century Music*, editado por Gary Wittlich. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1975.

Discografía

Bunky Green. *Places We've Never Been*, Vanguard Records (1980).
Steve Coleman & Dave Holland. *Phase Space*, DIW Records (1992).
Steve Coleman and Five Elements. *Live at the Village Vanguard*, Vol. 1 (*The Embedded Sets*), Pi Recordings (2018).

La escucha estilística a la Kapsperger

Rubén Riera

Universidad de las Artes
ruben.riera@uartes.edu.ec

La escucha es una actividad natural y activa que supone la capacidad de recibir, entender, interpretar y responder a los mensajes (verbales y no verbales) del interlocutor. Es una tarea ardua y una compleja operación psicológica, en la que muchas veces se puede llegar a perder la concentración, debido a diversos factores (psicológicos, pragmáticos, sociales, didácticos, entre otros).

La comprensión de la escucha
Yaritza Cova Jaime

Introducción

La escucha siempre involucra al menos dos elementos, el que transmite el mensaje y el que lo recibe, y depende de muchos factores, como bien dice Yaritza Cova Jaime,¹ sobre todo culturales. La escucha musical que nos atañe en este momento se basa en un repertorio específico. Mostraremos cómo se puede inferir a partir de data encontrada en repertorio barroco musical maneras en que se conformaban sus patrones de escucha y, en consecuencia, los patrones de su respectiva improvisación instrumental.

¿Cómo se forma nuestra escucha?

Culturalmente somos occidentales y entendemos la música a través de patrones. Patrones basados en las divisiones de la octava que hizo Pitágoras, es decir, en doce partes.² De esa división se formó la escala

1 Yaritza Cova Jaime, <https://orcid.org/0000-0001-9050-439X> (Consultado el 06 febrero de 2021).

2 Richard L. Crocker. "Pythagorean Mathematics and Music." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 22, N.º 2, 1963: 189–198. JSTOR, www.jstor.org/stable/427754 (Consultado el 08 junio de 2021).

diatónica, con sus triadas, sus substituciones, sus variaciones, las diferentes maneras en que se agrupan los compases para formar las estructuras que reconocemos, su ordenamiento melódico, el concepto de disonancia y el tratamiento de esta... en fin, tenemos un bagaje de reglas con las que salimos a medir, incluso sin darnos cuenta, a todo lo que musicalmente escuchamos y si algo no cuadra con nuestro patrón diatónico, entonces o está desafinado o simplemente no lo entendemos.

Hay más sutilezas en la escucha: si una persona a quien solo le gusta el rock va a un recital de jazz, a pesar de que es música occidental —con todos los patrones que eso involucra—, es probable que no lo disfrute. Esto mismo podría pasarle si fuera a un concierto de música clásica, porque, al carecer de la referencia de los patrones de escucha particulares para ese género que se adquieren con la escucha frecuente, no lo puede entender y, si no lo entiende, puede que no le guste.

La escucha cambia con el tiempo, los músicos modifican poco a poco las formas de los estilos, y el público que los sigue asimila estos cambios de manera gradual. Cuando estos cambios son realmente bruscos, sí se produce un efecto en la escucha del público en general, incluso casi una pelea física como reacción al cambio. Un ejemplo elocuente de esto lo vemos en Astor Piazzolla (1921-1992), que cambió al tango tradicional,³ convirtiéndolo en contemporáneo.

Otra de las cualidades de la escucha es que, al mismo tiempo que guarda patrones melódicos, de afinación y rítmicos, adquiere y guarda también estereotipos culturales relacionados con las diferentes formas musicales: la música clásica es de viejos, el jazz es para intensos, el rock es para jóvenes de pelo largo...

Patrones de escucha en la época barroca

Si confrontáramos aleatoriamente al público en general e, incluso, a los profesionales de la música con la siguiente pregunta: ¿qué patrones resaltan en la escucha de la música barroca?, encontraríamos que las respuestas serían bastante coincidentes: el contrapunto. Los nombres de Juan Sebastián Bach (1685-1750) y Georg Friedrich Haendel (1685-1759) son los primeros que vienen a la mente; otros

³Gabriela Mauriño. "Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 22, N.º 2, 2001: 240-254. JSTOR, www.jstor.org/stable/780466 (Consultado el 08 de junio de 2021).

personajes como Giulio Caccini (1551-1618), Claudio Monteverdi (1567-1643) y Girolamo Kapsberger (1580-1651), así como tantos otros, generalmente quedan injusta e infundadamente fuera de consideración por desconocimiento, poca difusión, pero sobre todo porque sus estructuras no contrapuntísticas, sus patrones de escucha, tardaron mucho más en ser entendidas y explicadas en la totalidad de su extensión. Los primeros fueron adalides del contrapunto, que es una técnica escrita, reservada y aprendida solamente por los compositores (contrario a los intérpretes), y no es improvisada. Los segundos fueron los que desarrollaron una nueva escucha basada en la improvisación y en la ornamentación.

La técnica del contrapunto se entendía de forma muy diferente en el siglo XV a como es entendida en nuestros días. El contrapunto era una práctica de cantantes profesionales que improvisaban melodías sobre otra melodía que ya estaba escrita, a la que llamaban *cantus firmus*. A esa práctica se la llamaba 'cantar sobre el libro' (*cantare super librum*), algunas veces referida como solamente *cantare*; es decir, uno de ellos entonaba el *cantus firmus* y los demás improvisaban sobre esa línea tantas voces como cantantes hubiere. A estos improvisadores se les daba el nombre de *concentors*.⁴

Todos los cantantes improvisaban usando reglas que les eran comunes a la práctica, basadas en lo que en aquella época se consideraban consonancias, disonancias, divisiones de las duraciones de las notas y movimiento de las voces. Tenían una escucha común, un conocimiento de patrones estilísticos desarrollados en su momento presente. La improvisación o ejecución de estas texturas musicales requería que, antes de cantar en público, se debían poner de acuerdo sobre todo en cuándo estar activos y cuándo no, practicar algunas veces para escuchar y cambiar las combinaciones musicales que no funcionaban, hasta que eventualmente, conociendo bien la obra, pudieran improvisar sobre ella, de la misma forma en la que actualmente los músicos populares ensayan, hasta estar todos de acuerdo. Entonces, están listos para tocar en escena.

Los compositores que escribían, contrario a improvisar, también usaban esa técnica vocal para producir esas texturas, pero no las llamaban contrapunto, sino *resfacta*. Johannes Tinctoris (1435-1511), quien fuera el autor del primer libro de términos musicales,⁵ define *resfacta* como canto compuesto, *cantus compositus*.

4 Ronald Broude. "To Sing Upon the Book", *Textual Cultures*, Vol 13, N.º 1, (Indiana University Press: 2020): 78.

5 Johannes Tinctoris. *De arte contrapuncti*, <https://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deartecontrapuncti/#> (Consultado el 06 de febrero de 2021).

En el siglo XV, entonces, existía un cantante profesional capaz de improvisar, usando las reglas del contrapunto del libro *De Arte Contrapuncti*, de Johannes Tinctoris,⁶ sobre un *cantus firmus* sin la menor dificultad. El problema se materializaba cuando había más de un cantante, porque el texto comenzaba a perder su inteligibilidad y, eventualmente, cuando el número de cantantes o *concentos* era grande, el texto se volvía ininteligible; así, el resultado era meramente acústico, una masa sonora que se movía de un lado a otro de la iglesia —que era donde generalmente se hacían estos eventos—, que subía y bajaba en intensidad, pero cuya letra no se entendía. Como ejemplo tenemos el motete escrito por el compositor inglés Thomas Tallis (1505–1585) en 1573 con textos religiosos en latín,⁷ *Spem in Alium*⁸ para ocho coros de cinco voces cada uno, lo que lo hace una obra para cuarenta voces independientes ubicadas en ocho sitios diferentes de la iglesia. Musicalmente, la obra es de una complejidad técnica extrema. Desde el punto de vista del efecto sonoro es extraordinaria para el público, pero eso no la exime de ser una obra cuyo texto no puede ser entendido. Esto comenzó a no agradar ni a los compositores ni a los autores de las letras. El contrapunto improvisado o escrito no favorecía el entendimiento de los textos religiosos por parte de los fieles.

La solución a este problema pasaba por encontrar una textura musical en la que la letra fuera completamente entendible. En todo el mundo conocido los compositores e intérpretes comenzaron a juntarse espontáneamente para buscar esa nueva textura, siendo los que se reunieron en Florencia y bajo la venia del Conde di Bardi los que fueron más afortunados.

La *Camerata florentina* y el continuo

La *Camerata Florentina*, como se les denominó, fue uno de los grupos de artistas que comenzaron la búsqueda de nuevas formas musicales, de nuevas organizaciones de sonidos, de nuevos patrones, que acabaría con la escucha de masas sonoras, propias del contrapunto

6 Johannes Tinctoris. sitio web <https://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/> (Consultado el 06 de febrero de 2021).

7 Kamien R. *Music an Appreciation* (USA, McGraw–Hill, 1976): 102.

8 Thomas Tallis. *Spem in alium*, interpretación de The Tallis Scholars, <https://youtu.be/iT-ZAAi4UQQ> (Consultado febrero 2021).

y la polifonía, y comenzaría con la escucha centrada en palabras, su significado y las melodías que estas producían. Ellos aducían que, con el contrapunto, la poesía literalmente era destrozada —*laceramento della poesia*—⁹ y que los compositores ponían más atención a las palabras individuales que al significado completo.¹⁰ Su búsqueda encontró respuestas en las descripciones de la música de los griegos, que se encontraban en los libros impresos de la época.

La *Camerata* establecería en la historia dos nuevas formas musicales y un personaje: el recitativo, siendo el cantante el dueño y señor del ritmo, del significado y peso de las palabras, y en donde se cantaba y narraba la acción, quedando la música relegada a un pequeñísimo acompañamiento como para solamente afirmar la afinación del cantante. La segunda fue la monodia, que era una melodía cantada con adornos, cuyo acompañamiento se improvisaba sobre unos cifrados que representaban los acordes escritos sobre la línea del bajo (en pocas palabras la canción, como se entiende hoy en día). Por último, la *Camerata* introdujo un personaje, el solista virtuoso, improvisador. Ambas formas musicales, junto con dicho personaje, posteriormente constituirían las bases en la creación de la ópera, que se convirtió en una de las más importantes innovaciones del período barroco.¹¹

A pesar de que la definición de monodia no fue usada por ninguno de los miembros de la *Camerata*, si no por Giovanni Battista Doni en 1635 en su libro *Compendio del Trattato de' Generi e de' Modi della Musica*,¹² la *Camerata* obviamente componía en esa forma musical ya desde antes del 1600, pero llamándolas arias, madrigales y canciones. Domenico Melli y luego Giulio Caccini (1551–1618) fueron los primeros en publicar en este nuevo estilo: *Musiche composta sopra alcuni madrigali di diversi, Per cantare nel Chitarrone, Clavichembalo, altri Instrumenti* (1602) y *Le Nuove Musiche* (1602)¹³ respectivamente.

Estas nuevas monodias, melodías barrocas, se acompañaban de un bajo, a veces cifrado a veces no, siendo este bajo la base para un acompañamiento también improvisado llamado 'bajo continuo'.

9 Giulio Caccini. *Le Nuove Musiche*, 1601 (Madison: A-R Editions, 1970): 44.

10 Saltándonos varios siglos, esto mismo pasaría en Río de Janeiro en los años 50 por las mismas razones el texto no entendido, pero esta vez *La Camerata Riojaneirense* se reunió para inventar el bossa-nova en contra de la samba y la Florentina lo hizo para inventar la Monodia en contra del contrapunto.

11 Bukofzer F. Manfred. *Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach* (New York: Norton & company, 1947): 9.

12 Baron H. John. "A study in terminology", *The Musical Quarterly*, Vol. 54, N.º 4. Oxford: Oxford University Press. (Oct. 1968): 462–474.

13 Caccini, *Le Nuove Musiche*.

Se le llamó así porque estaba continuamente presente, aunque hubiera silencios en las voces superiores, contrario al *basso seguente*, que era la duplicación de una línea del bajo de una textura polifónica con todo y sus silencios.¹⁴

El bajo continuo pudiera decirse que es el más exitoso sistema de taquigrafía musical inventado, resalta un acompañamiento cordal con base en un bajo cifrado, la realización de dicho bajo era dejado a la improvisación de los músicos. Requería por lo menos de dos instrumentistas, uno que sostenía la línea del bajo y el otro que se ocupaba de los acordes y de las filigranas.¹⁵

Esta época vio también el comienzo de la tonalidad, tal y como la entendemos hoy en día, es decir, un grupo de acordes relacionados entre sí y dependientes de uno principal. Los libros de continuo, que eran básicamente libros de acordes y de cifrados, de teoría musical de la época, explicaban escalas, modos, regla específicas como de la octava, pero al no tener ninguna grabación que nos indique cómo se usaba en la práctica toda esa información, coincidimos con C.P.E. Bach (1714-1788) cuando, revisando la música de su pasado inmediato, en su *Essay on the true art of playing keyboards instruments*¹⁶ en 1778, escribió que el bajo continuo, con sus leyes no escritas, sus axiomas y las cosas que se toman por sentado, reflejaba bien el espíritu del tiempo ya caduco.

La improvisación sobre un bajo cifrado es un arte muerto, hemos dejado detrás el período del bajo continuo y con él todas sus leyes no escritas, sus axiomas, las cosas que se toman por sentado; en unas palabras, el espíritu de un tiempo.¹⁷

Y coincidir con Giulia Nuti,¹⁸ cuando en su libro *The Performance of Italian Basso Continuo*, escribe:

Muy pocos de los tratados hablan de cómo realizar los bajos continuos en una situación práctica, lo que hacen es concentrarse en

14 Palisca V. Claude. *Baroque music* (Englewood Cliffs, New Jersey Prentice-Hall): 21.

15 Bukofzer F. Manfred. *Music in the Baroque Era*. (California: Norton, 1947): 26. (Traducción del autor)

16 C.P.E. Bach. *Essay on the true art of playing keyboards instruments* 1778. (USA: Norton & Company, 1949).

17 Bach. *Essay on the true art of playing keyboards instruments*, 19.

18 Giulia Nuti. <http://giulianuti.com/biography/> (Consultado el 05 de febrero de 2021).

la descripción de las armonías principales. Las prácticas profesionales se enseñaban de forma oral.¹⁹

Lo que pareciera entenderse es que solamente tenemos las reglas que se utilizaban en la improvisación del bajo continuo barroco, pero no sabemos con certeza cómo las implementaban. Para hacer una pequeña analogía, imaginemos que le damos una copia del *Real Book*²⁰ a un músico que nunca haya escuchado el jazz y le pedimos que nos toque cualquier canción del libro. Por mucho que trate de hacerlo con los acordes correctos y el ritmo en su lugar, su interpretación difícilmente podrá compararse con ninguna de las que hiciera Joe Pass (1929-1994), por ejemplo. Le faltaría, como dijo el hijo de Bach, «sus leyes no escritas, sus axiomas, las cosas que se toman por sentado; en unas palabras, el espíritu de un tiempo».

Posible ejemplo del virtuosismo improvisatorio escrito

A pesar de estar de acuerdo con la aseveración de C.P.E. Bach acerca de que no sabemos cómo se tocaba el continuo en la época barroca, encontramos una pista diecinueve años antes de su comentario, el 11 de enero del 1759, con la publicación en París de *Six Sonates por le basson ou violoncel avec la Basse Continue*,²¹ por Mr. Dard (1715-1784), quien fuera principal fagot de la Real Academia de Música de París y gran oboe de la *Chambre et écuries du Roy* en Versalles.

El solo título es esencialmente barroco: «[...] pour Basson ou Violoncel» era un primer recordatorio de todas esas obras que no identificaban al instrumento para el cual lo habían escrito, por lo cual podían ser tocadas con cualquier otro que tuviera el registro adecuado. Esta era una de las características de la música barroca. Otra era que las seis sonatas estaban escritas con continuo y en ese entonces, según C. P. E. Bach, ya en desuso, con un cifrado abundante y cuidadoso, por supuesto sin especificar instrumentos de acompañamiento, que bien pudieran haber sido una tiorba sola, tiorba y guitarra barroca o cualquier otra combinación de continuistas.

Se une a lo anterior que la parte del fagot o del violoncelo es muy virtuosa, tanto técnica como musicalmente. De hecho, las

19 Giulia Nuti. *The Performance of Italian Basso Continuo* (ASHGATE, 2007): 2.

20 Libro de melodías y acordes de canciones, recopilado por estudiantes de jazz en los 70 y usado como referencia práctica para el estudio de la improvisación.

21 Antoine Dard. *Six Sonates por le basson ou violoncel avec la Basse Continue* (Paris: Gravées par Mm Berault, 1759).

tablas de digitación del fagot de la época definían que el rango del instrumento comenzaba en si bemol, dos octavas por debajo del do central y no llegaban más allá de un re o fa agudo, por arriba del do central. En las sonatas Mr. Dard muchas veces usa sol y la por encima del do central, lo que debió haber sido de un virtuosismo casi inalcanzable, a tal punto que la edición tiene una *Avertissement*²² en la que el compositor asegura que todas las frases han sido tocadas por él; que son difíciles, pero indudablemente posibles.²³

Estas sonatas, que a simple vista no concuerdan con la impronta simplista de la mayoría de las obras barrocas, parecen más unas improvisaciones virtuosas escritas sobre un continuo que una obra de la época. Son, en efecto, una evidencia de la forma normal de tocar en el barroco. Con las muertes de A. Vivaldi en 1741, J.S. Bach en 1750 y de G. F. Haendel en 1759, desapareció también la era del continuo y de sus instrumentos asociados: la tiorba, el archilaúd, la guitarra barroca, la viola da gamba, el clavecín, las publicaciones de los métodos de continuo y la era de la improvisación sobre cifras. La escucha estaba buscando una nueva sonoridad. La época estaba cambiando.

El redescubrimiento de la música barroca

A comienzos del siglo XX, los musicólogos descubren y comienzan a escribir sobre la práctica instrumental del período barroco. Entre ellos destacamos al académico francés radicado en Inglaterra, Arnold Dolmetsch (1858–1940);²⁴ el musicólogo y violista inglés Robert Donington (1907–1990), con su libro *Interpretation of Early Music* (1963);²⁵ el musicólogo, director de orquesta y clavecinista inglés Thurston Dart (1921–1971),²⁶ con su libro *Interpretation of Music* (1954); y la pianista y primera clavecinista del siglo XX, Wanda Landowska (1877–1959),²⁷ con sus recitales de clavecín y su libro *La Musique ancienne*. Se empieza a promover en gran manera el renacimiento de la música antigua, aunque el auge vendrá en la

22 *Avertissement*, advertencia en español.

23 Dard, *Six Sonates pour le basson ou violoncel...*

24 Arnold Dolmetsch, *The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth Centuries* (London: Novello & Co., 1915).

25 Robert Donington. *The Interpretation of Early Music* (London: Faber & Faber, 1963).

26 Thurston Dart. *The Interpretation of music* (London: Hutchinson, 1984).

27 Wanda Landowska. Biografía. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/landowska.htm> (Consultado en octubre de 2012).

década de los sesenta, principalmente debido al grupo fundado por Christopher Hogwood²⁸ y David Munrow,²⁹ "The Early Music Consort of London" (1967-1976) quienes, al tratar de revivir la práctica improvisatoria del período barroco, se encontraron con muchísimos libros de continuo, lo que sería en nuestro tiempo libros de acordes, de cadencias, de canciones, de reglas. Sin embargo, de acuerdo a C.P.E. Bach, no sabían qué hacer con todo eso, había demasiada información repetida y en la práctica no parecía haber forma de escribirla. ¿Cómo recrear la improvisación? Improvisar es componer en el momento, en una duración determinada de tiempo y en un estilo determinado. La característica fundamental de la improvisación es lo efímero, lo cual implica que, si no se graba, se pierde para siempre.

La improvisación estilística a la Kapsperger

Concentrándonos en la idea de la escucha que no quedó grabada, hemos buscado un autor que nos permitiera reconstruir uno de los modos barrocos de improvisación, considerando sus materiales y sus escritos. Giovanni Girolamo Kapsperger (1580-1651) nos abre una puerta importante hacia el pasado, dejando caer una fuerte luz sobre el oficio de la improvisación, específicamente la improvisación en la tiorba. Hijo de un militar austríaco y nacido en Venecia, aunque su carrera la hizo fundamentalmente en Roma, llamado *Il tedesco della tiorba*, fue el laudista italiano más famoso de su tiempo. Seis libros de su autoría fueron publicados en vida, dos de ellos están perdidos, su *Libro primo d' intavolatura di chitarone* (1604) fue el primer libro publicado de *chitarone*, también conocido como 'tiorba'. Fue compositor y ejecutante; como compositor, la crítica y el público no se ponían de acuerdo sobre la calidad de su obra, pero como improvisador e intérprete todo el mundo coincidía en que era el mejor de Roma.³⁰

Debido a su fama de improvisador y a la abundancia de material publicado y disponible, inferimos que su obra escrita es fiel reflejo de su práctica improvisatoria, por lo cual lo seleccionamos para la reconstrucción de su estilo improvisatorio sobre la tiorba.

28 Christopher Hogwood, sitio web: <http://www.hogwood.org/> (Consultado en octubre de 2012).

29 David Munrow, sitio web: <http://www.davidmunrow.org/> (Consultado en Octubre de 2012).

30 Cornelis de Waard, ed. *Correspondance du P. Marin Mersenne religieux minime* (Paris: G. Beauchesne, 1932): 438: «il joue aussi fort bien de la Tiorbe en laquelle il est estimé le premier maistre que nous avons à Rome».

¿Se pueden recrear esas interpretaciones? Verdaderamente es imposible, solamente aquellos que vivieron en Roma en esa época y asistieron a sus presentaciones pudieron disfrutarlas y podrían recrearlas. Es la idea de este autor recurrir a los métodos de estudio de los músicos populares de nuestros días, principalmente de los jazzistas, donde se ha tratado de fijar lo inasible del arte no escrito de la improvisación, y así poder hacer una aproximación bastante certera de cómo se improvisaba en otras épocas.

No hay grabaciones, eso ya se sabe, pero tenemos los libros que escribió. Tomemos como referencia del *Libro Primo d'Intavolatura di Chitarone* (1640),³¹ la primera tocatta y la segunda. Tomemos cinco ideas de esas dos tocatas, que se pudieran considerar improvisaciones sobre una secuencia armónica, y utilicémoslas como base en una realización de un continuo al modo de Kapsperger, sobre *Amarilli mia Bella* de Giulio Caccini. Utilizaremos el método de Diego Ortiz el Tolentino (1510–1576) como lo definiera en *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la Música de violones* (Roma 1553), y que es uno de los primeros monumentos escritos en el arte de la variación y de la fantasía.³²

El modo que se ha de tener para Glosar. El que quisiera aprovecharse de este libro, ha de considerar su propia habilidad y conforme a ella, escoger las glosas que mejor le pareciesen, porque aunque la glosa sea buena si la mano no puede con ella no podrá parecer bien y el defecto no será de la Glosa.³³

La glosa es una improvisación melódica que se sugiere hacer sobre una cláusula o frase. Estas ideas o glosas, para usar la terminología de Ortiz, que han sido tomadas de las tocatas, son como cinco pequeños cuadrados de diferentes colores en una cara de un cubo Rubik: la idea es combinarlos hasta que consigamos el mismo color o, lo que es en nuestro caso, el mismo estilo para la pieza. Cuantos más cuadrados nos sepamos —es decir, pequeñas frases o glosas—,³⁴ más cerca estará nuestra interpretación de alguna que pudiera haber hecho Kapsperger.

31 Girolamo Kapsperger. *Libro Primo d'Intavolatura di Chitarone* 1604, Studio per edizioni scelte, Firenze 1982.

32 Adolfo Salazar. *La Música en la Sociedad Europea hasta fines del Siglo XVIII*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica, 1944): 207.

33 Ortiz, *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la Música de violones*, 3.

34 Diego Ortiz (1510–1576) en su libro *Tratado de glosas* (1553) denominó estos extractos como Glosas.

Vayamos por partes: primero se analizaron las dos tocatas desde el punto de vista armónico, se definieron y ordenaron todas las glosas por funciones armónicas y luego se probó cuáles pudieran usarse y en dónde en el contexto de *Amarilli*. Es un trabajo un poco lento al principio pero que poco a poco gana velocidad hasta que se pueda sacar de nuestra memoria, de nuestra escucha barroca reconstruida, un número importante de glosas y ser capaces de reconocer el sitio en donde las podemos usar, y así es que realmente reconstruimos estilísticamente un continuo improvisado a la Kapsperger y tal vez así se puedan escuchar los ecos de las improvisaciones del Tedesco de la Tiorba.

Realizaciones sobre *Amarilli mia bella* de Caccini

Se presentan aquí tres versiones del *Amarilli* de Caccini: la versión original, que es solamente para voz y bajo cifrado (figura 1), que también la podemos ver resuelta por su contemporáneo inglés Robert Dowland en la figura 2, y finalmente dos versiones del autor utilizando las glosas de Kapsperger.

Caccini

The musical score is for the song "Amarilli mia bella" by Jacopo Caccini. It is written for Soprano and Continuo. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system shows measures 1 through 4. The second system starts at measure 5 and continues to measure 10. The third system starts at measure 8 and continues to measure 14. The Continuo part is written in figured bass notation with numbers and accidentals below the staff. The Soprano part is written in a single melodic line.

Figura 1: versión original de G. Caccini (cc. 1-4)

Versión de Robert Dowland (1610) Caccini

Soprano

Tiorba

67 8 11 #10

Figura 2: realización de Robert Dowland (1591–1641) publicada en su libro *A Musical Banquet* (1610),³⁵ (cc. 1–4)

Las realizaciones del autor

Para la primera realización del autor (figura 3), se tomaron arpeggios característicos de la segunda tocatta de Kapsperger, como acompañamiento para el continuo en forma de glosas para tiorba.

$\text{♩} = 65$ Caccini

Soprano

Tiorba

67 11 #10 5 6 11 #10

³⁵ Robert Dowland. *A Musical Banquet* (1610), the tutor edition of old music, Ser, B, N.º 2 (London, 1924).

7

2

8

6

6

5

11

14

10

6

5

Figura 3: primera versión del autor
basada en *la Sa. Arpeggiata* de Kapsperger

Para la segunda realización del autor (figura 5) se escogieron glosas de la siguiente manera:

1. Primera Glosa: Tomamos el arpegio descendente con su resolución, del segundo compás de la primera tocata.
2. Segunda Glosa: Del séptimo compás, tomamos la bordadura.
3. Tercera Glosa: Una escala que resuelve en la tónica cualquiera que sea.
4. Cuarta Glosa: Escalas en rango de tercera que resuelven a una nota.
5. Quinta Glosa: Es un arpegio de cualquier tríada en orden ascendente.

Toccata 1 Libro Primo d'Intavolatura di Chitarone

Girolamo Kapsperger

Primera Glosa

Figura 5: segunda versión del autor basada en la *Toccata Primera* de Kapsperger

Conclusiones

Se pueden sustanciar argumentos para reconstruir diferentes modos de escucha estilísticos. Como vimos, es posible imaginar cómo se oía en otras épocas. En este caso en particular, se fundamentaron las notas musicales correspondientes a una improvisación, basándonos en materiales dejados por escrito por otro compositor, no como registro de una improvisación, sino como una obra con despliegue instrumental. Se extraen de allí fórmulas y patrones, glosas y se le aplican a otra obra del mismo periodo histórico, resultando en la reconstrucción de fórmulas improvisatorias características. Los breves extractos aquí presentados demuestran dos posibilidades entre muchísimas otras, de una realización del continuo de *Amarilli mia Bella* en el estilo de Kapsperger.

Las posibilidades son muchas y, como en el jazz o en la música popular, una vez que el instrumentista conoce íntimamente el lenguaje que ha fijado la escucha, la improvisación estilística fluirá con naturalidad. El camino está abierto y vale la pena seguirlo.

Bibliografía

- Bach., C.P.E. *Essay on the true art of playing keyboards instruments 1778*. New York: W.W. Norton & Company, 1949.
- Baron, John. "A study in terminology", *The Musical Quarterly*. Oct. 1968, Vol. 54, N.º 4. Oxford: Oxford University Press.
- Broude, Ronald. "To Sing Upon the Book", *Textual Cultures*, Spring 2020, Vol. 13, N.º 1. Bloomington: Indiana University Press.
- Bukofzer, Manfred. *Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach*. New York: W.W. Norton & company, 1947.
- Caccini, Giulio. *Le Nuove Musiche (1601)*, Madison: A-R Editions, 1970.
- Christensen, Thomas et al. *Partimento and Continuo Playing*. Gante: Orpheus Institute, 2010.
- Dard, Antoine. *Six Sonates por le basson ou violoncel avec la Basse Continue*. Paris: Gravées par Mm Berault, 1759.
- Dolmetsch, Arnold. *The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth Centuries*. London, Novello & Co., 1915.
- Donington, Robert, *The Interpretation of Early Music (1963)*, Faber & Faber London
- Dowland, Robert. *A Musical Banquet (1610), the tutor edition of old music, Ser, B, N.º 2* (London 1924).
- Kamien, R. *Music an Appreciation*. USA: McGraw-Hill, Inc. 1976.
- Kapsbperger, Girolamo. *Libro Primo d'Intavolatura di Chitarone, 1604*, Studio per edizioni scelte. Firenze, 1982.
- Nuti, Giulia. *The Performance of Italian Basso Continuo*. ASHGATE, 2007.
- Ortiz, Diego. *Tratado de Glosas (1553)*, Serpent Publications, 2012.
- Palisca, V. Claude. *Baroque music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1975.
- Thurston, Dart. *The Interpretation of music*. London, Hutchinson, 1984.

En torno a la producción musical y los directores sinfónicos: una escucha histórica

Luis Pérez Valero
Universidad de las Artes
luis.perez@uartes.edu.ec

Obertura¹

Durante la elaboración del fonograma el director de orquesta debe tener una buena relación con el productor, pues ambos conforman un equipo de trabajo. En las tres grabaciones, el director de orquesta es parte del equipo de producción junto a ingenieros de sonido y técnicos. La sala de conciertos, entendida en el sentido tradicional del término, no es solo lo más importante, el director debe controlar el equilibrio y balance de la orquesta para la obtención de una óptima interpretación y, por ende, de un sonido que de fe del estilo y repertorio que afronta para que quede reflejado en el disco. Lo importante es la grabación; por lo tanto, el concepto estético del sonido va más allá de la representación sonora de la partitura. Debe existir una conjunción entre el concepto del ‘sonido de la sala’ y del ‘sonido de la grabación’.

Por lo general, los equipos para producir música pop, rock o reguetón no son tan costosos como en el caso de la música docta. Estos géneros fueron concebidos y adaptados para el estudio de grabación; el repertorio sinfónico, por el contrario, continúa encadenado al ritual de la sala de conciertos y, para una producción profesional, miles de dólares sí hacen la diferencia.

Un productor de música académica desea captar en su grabación el sonido —y el espacio— que está alrededor de la fuente sonora por encima del interés estilístico de la música que está

¹ El presente trabajo se ha desarrollado en el marco del Grupo de investigación S/Z producción musical e investigación en Artes (Código grupo: VPIA-2021-GI-10). Proyecto VPIA-2021-37: “En torno a la producción musical y los directores sinfónicos: una escucha histórica”.

produciendo. La calidad de la grabación es el reflejo de la microfónica. El mundo de la música popular tiene sus propias reglas de juego, entre las cuales el uso del *overdubbing* y la manipulación de las dinámicas en la posproducción son lo ordinario. Pero en la música docta son otras las implicaciones. La interpretación del ensamble se hace en tiempo real, es vital la interrelación entre el director y los músicos; además, las dinámicas juegan un rol preponderante en la concepción de esta música, en la medida en que el micrófono sea mejor utilizado optimizará la captura del sonido, la interpretación y, por lo tanto, saldrá ganando la música; en otras palabras, entre más espacio haya entre el micrófono y la fuente directa, más posibilidades hay de capturar la reverberación y el color de la sala. Con una microfónica distante es posible la captura del color: el violonchelo ha de sonar a violonchelo. Esto lo sabían los productores y directores e hicieron lo mejor que se podía dentro de las técnicas de la época; la grabación era un medio, pero lo que se deseaba plasmar era la interpretación, de ahí que una posible discusión entre la hegemonía del director o del productor pueda resultar bizantina. En el mundo de la industria discográfica, ambos roles forman parte del engranaje de producción.

El director de orquesta es ante todo oído. Es un individuo que, después de un largo proceso (o no) de aprendizaje, su dirección define el sonido de la agrupación: su proyección, empaste y expresión. Diversos son los tratados de dirección orquestal: su historia, en la que nunca falta la anécdota de la muerte de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) por una mala praxis de la batuta;² sobre el gesto, desde la mirada tradicional o frente a métodos de observación con computadoras;³ disertaciones entre la relación del director y la gerencia de recursos humanos y financieros;⁴ se ha escrito sobre el director como formador de ciudadanos; y, sobre todo, de los

2 Elliot E. Galkin. *A History of Orchestral Conducting: In Theory and Practice* (Shieffeld: Pendragon Press, 1998).

3 Adam Carse. *Orchestral Conducting. A Textbook for Students and Amateurs* (Washington: Blatter Press, 2003). Eric Lee, Marius Wolf y Jan Borchers. "Improving orchestral conducting systems in public spaces: examining the temporal characteristics and conceptual models of conducting gestures" (Actas de la Conference CHI: Conference on Human Factors in Computing System, 2005: 731-740).

4 José Mauricio Valle Brandao. "Learning and teaching conducting through musical and non-musical skills: an evaluation of orchestral conducting teaching methods" (Tesis doctoral. Louisiana State University, 2011); Daniele Parziani. "Orchestral Conducting as Educational Practice: A Smallian Perspective of Relationships and Pedagogy in Youth Orchestras". *Music Therapy & Special Music Education* (Vol. 3, N.º 2, 2011: 82-88).

criterios artísticos, formación cultural, técnica y calidad humana que ha de tener.⁵ Pero pobre es la bibliografía que nos dice lo que debe oír el director y cómo reconocer el resultado sónico óptimo de una interpretación.⁶ Esto evidencia que la enseñanza de la dirección orquestal es igual a la de cualquier oficio, como la composición, la producción musical o la fabricación de zapatos: las experticias y habilidades se adquieren con la práctica, con la constante relación entre la orquesta, la partitura, el aprendiz y su maestro.

El director de orquesta adquiere con años de entrenamiento un oído para corregir y obtener lo mejor de los músicos. Sin embargo, es otro el panorama cuando realiza la grabación profesional de un concierto o una producción con fines comerciales. El sonido de cada músico es distinto, cada instrumento, cada marca de cuerdas o de lengüetas; además, la temperatura, humedad y características de la acústica de la sala son variables que el director de orquesta no controla. Tampoco lo es menos el resultado de una grabación del repertorio sinfónico: armónicos que pasan imperceptibles en el concierto de pronto tienen preponderancia, líneas melódicas que estaban desapercibidas se destacan, el primer violín resalta sobre un contorno melódico de clarinetes o cornos. El director de orquesta frente a la producción musical debe tener 'otro' oído que le permita obtener la mejor estética de la grabación.⁷ No bastan los intensos años de conservatorio y de práctica a los músicos, de lectura de instrumentos transpositores o de afinar el olfato frente a la mejor edición; debe sumar la calidad del audio para una grabación. Esta puede servir de portafolio profesional o para la venta en el circuito comercial.

La obra sinfónica como objeto artístico monumental posee textos en los que se habla como paradigma del compositor que está

5 Charles Roger Chaffin. "An examination of the cognitive workload associated with conducting in an instrumental music context" (Tesis doctoral. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2009); John Daniel Pasquale. "Directed Listening for wind ensemble conductors: A pedagogy for developing aural analysis and effective rehearsal strategy" (Tesis doctoral. The University of Oklahoma, 2008).

6 Yu-Fen Huang, Tsung-Ping Chen, Nikki Moran, Simon Coleman y Li Su. "Identifying Expressive Semantics in Orchestral Conducting Kinematics" (Actas de la Conference International Society for Music Information Retrieval. 2019: 115-122).

7 Usamos el término 'estética de la grabación' en la definición de Moylan como el resultado tímbrico final producto de las decisiones técnicas y de gusto por parte del productor. Moylan, *Recording Analysis*, 145.

en la eternidad en el Parnaso.⁸ El ‘monumento’ como representación máxima de una obra de arte encuentra su espacio en la escucha de la música, bien sea que se produzca desde el ritual del concierto tradicional o a través de la reproducción mecánica y digital. En este último aspecto, escuchar la música grabada es similar a la contemplación estética de una escultura: hay forma, alturas, longitud y profundidad, el fonograma es un objeto multidimensional que, al igual que un objeto escultórico, puede ser analizado en su totalidad, en segmentos de mediano tamaño e incluso en proporciones microscópicas. Así como observamos la escultura en distintas proporciones, el fonograma presenta la misma carga estética al momento de establecer significados que se construyen desde la memoria.⁹

Al respecto, la *Sinfonía N.º 5* de Beethoven está impregnada de un recorrido histórico variado que la hace poseedora de una carga cultural reforzada en la producción discográfica. El director de orquesta se mide en el disco a partir de la grabación de esta sinfonía, tradición iniciada y mantenida por el sello discográfico *Deutsche Grammophon*.¹⁰ El oyente reconoce con facilidad la música con la cual el compositor elaboró una magna obra. Si la escucha es atenta o desprevenida, los materiales de la composición son previsibles. Este último aspecto permite al oyente amateur y al crítico discernir entre una mala y una buena versión, aspecto que se sedimenta cuando se ha estado expuesto una y otra vez a la misma música, que no sea el mismo fonograma. Aclaremos algo, como expresa Moylan, el acto de la escucha es un fenómeno cuya experiencia aural es única en cada oyente, el contenido estético

8 Harry E. P

posers: University Faculty Attitudes and Symphony Orchestra Programming”. *Bulletin of the Council for Research in Music Education* (N.º 106 Fall, 1990: 37–47); Douglas A. Lee. *Masterworks of 20th-century Music: The Modern Repertory of the Symphony Orchestra* (Nueva York: Routledge, 2002); Valerie Ann Malhotra, “The social accomplishment of music in a symphony orchestra: A phenomenological analysis”, *Qualitative Sociology* (N.º 4, 1981: 102–125).

9 William Moylan. *Recording Analysis: How the Record Shapes the Song* (Nueva York: Routledge, 2020). Sobre aspectos directamente relacionados con la memoria y la música desde la psicología de la música véanse: Bob Snyder *Music and Memory: An Introduction* (Massachusetts Institute of Technology, 2000); Hans Baumgartner, “Remembrance of Things Past: Music, Autobiographical Memory, and Emotion”, en *Advances in Consumer Research* (John F. Sherry, Jr. and Brian Sternthal [eds.]. Vol. 19, 1992: 613–620).

10 Frank Hoffmann. “Deutsche Grammophon Gesellschaft (DGG)”. En Frank Hoffmann (ed.). *Encyclopedia of Recorded Sound* (Nueva York: Routledge, 2004: 585–587).

se llena a partir de los puntos de referencia, experiencia, cargas culturales y emociones del oyente en los cuales, además, influyen aspectos fisiológicos, acústicos, culturales y genéticos en la apreciación de la escucha.¹¹

En el presente trabajo disertamos sobre el problema de la praxis cotidiana del director orquestal, sus vicisitudes frente al proceso de grabación y el resultado final en la producción musical. Como objetivos nos hemos trazado explorar textos referenciales en el tema, biografías de directores de orquesta y productos discográficos de música clásica. Nuestra metodología es hipotético-deductiva, partimos de la premisa de que el director de orquesta es educado dentro de la tradición de la escena, y al enfrentarse a la grabación se halla en un mundo que puede ser inhóspito y difícil de definir. Asimismo, se presentan tres casos de estudio a través de las grabaciones de reconocidos directores de orquesta, evidenciando cómo cambia el sonido a raíz de las técnicas de grabación. Para ello, se usó el programa *Sonic Visualiser* que permite representar a través de espectrogramas las frecuencias y armónicos de un fonograma. El *software* permite analizar bajo distintos parámetros una onda sonora; es una referencia visual en la cual no siempre lo representado converge con lo que se escucha. En nuestro análisis nos limitaremos a la representación del espectrograma melódico para vislumbrar la mayor o menor presencia de los instrumentos de la orquesta en cada versión, y usaremos la representación del espectroide central en tanto a la referencia visual del brillo de las grabaciones.¹²

La importancia del director de orquesta es relevante

La producción discográfica es un territorio de múltiples estilos y géneros; en este sentido, el mundo sinfónico tampoco escapa a ello. A finales del siglo XIX grabar este repertorio era el deseo imperioso de algunos sellos discográficos; sin embargo, la tecnología no permitía la grabación óptima de una sinfonía, pues la relación entre la calidad

¹¹ Moylan, *Recording Analysis...*, 27-28.

¹² *Software* gratuito desarrollado por Chris Cannam, Christian Landone y Mark Sandler en la Universidad Queen Mary de Londres en 2010. Disponible en: <https://www.sonicvisualiser.org/>.

de la grabación y su relación entre inversión y retribución monetaria no eran equilibradas. Grabar repertorio sinfónico exigía unas características específicas: la orquesta no podía estar en la sala habitual de conciertos porque la tecnología de la microfónica no captaba ciertas frecuencias; reducir la orquesta era la opción. El siguiente problema era la duración de las obras, el cilindro o el disco no permitían grabar más de tres minutos y medio.¹³

Paradójicamente, en medio de esta situación entre tecnología y legitimidad interpretativa apareció la figura del director de orquesta como protagonista de la grabación sinfónica, desplazando de esta forma del centro de atención al compositor y su obra; pese a la crítica, esto no era algo nuevo. El siglo XIX centró su atención en la figura del intérprete virtuoso como se evidenció en las carreras emblemáticas de Franz Liszt o Clara Schumann. Si se compara la carrera del director de orquesta con la historia de la industria discográfica encontramos paralelismos interesantes. La era de la reproducción acústica se da entre los años 1877 y 1900, el sonido de la grabación era distorsionado y la industria estaba en plena fase de experimentación en formatos, medios de grabación y de reproducción. Durante esta época se determina que los instrumentos de viento son los mejores para grabar por sus características acústicas. Se identifica en la grabación el desbalance entre los vientos y las cuerdas. En este período se desarrolla de manera gradual la figura del director de orquesta como especialista; no en vano, Richard Wagner fue primero reconocido como director que como compositor y, otras figuras como Hans von Bülow o Hans Richter separaron sus carreras de intérpretes instrumentales para dedicarse a la dirección a tiempo completo.

Entre 1907 y 1924 existe un amplio catálogo de producciones discográficas de orquestas, pero las falencias seguían siendo enormes, la sección de cuerdas en las grabaciones tenía un rango limitado de frecuencias, en especial en los violonchelos y los contrabajos, por lo cual había desequilibrio en las frecuencias en el resultado final del fonograma que nunca era resuelto de manera satisfactoria. Una propuesta para solventar esta situación fue

13 Cfr. David Morton. *Sound Recording: The Life Story of a Technology*. (Westport: Greenwood Technographies, 2004); William Howland Kenney. *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890–1945*. (Oxford University Press, 1999).

alterar al organismo orquestal: aumento o disminución de instrumentos. En algunos casos, instrumentos de viento duplicando partes de la cuerda para que la música quedara impresa en el fonograma. ¿Cabe la posibilidad de que la orquesta romántica haya tenido proporciones exageradas en su plantilla instrumental a raíz de la grabación? Irónicamente, un repertorio con estas características fue grabado a lo largo del siglo XX y no en la transición entre siglos.¹⁴

Para analizar una grabación son muchos los elementos que se pueden considerar. En este espacio nos circunscribimos a la *Sinfonía N.º 5* de Beethoven, seleccionando los primeros ocho compases del cuarto movimiento. Este criterio radica en que, como sección instrumental hay un *tutti*, la dinámica de la partitura indica *forte* y es un punto climático de toda la sinfonía si la apreciamos en su conjunto. En algunos momentos hacemos referencia a aspectos interpretativos cuando los mismos son relevantes para el análisis del fonograma. En primera instancia, nos centramos en aspectos de reverberación y volumen, este último en tanto la referencia de nivel de dinámica (RND).¹⁵ Este aspecto es significativo dependiendo de la escucha del director de orquesta en vivo y la posterior evaluación que hace del fonograma. La referencia de nivel de dinámica cambia en cada circunstancia y, como expondremos en los casos siguientes, forma parte del espíritu de la interpretación, de la agilidad interpretativa y de las particularidades en las que se gestó la grabación. Al respecto, la RND es un parámetro que unifica el volumen de una grabación, no deben existir variaciones más allá de las de la misma música; así, el oyente podrá apreciar los contrastes de secciones o elementos de la instrumentación. En las grabaciones que expone-mos, realizadas entre 1913 y 1926, se encuentran falencias técnicas de la RND.

A continuación, analizamos un breve fragmento de una grabación histórica. La categoría 'histórica' se da por diversas aristas en las cuales confluyen: Anton Nikisch, un director míti-

14 Nos referimos específicamente a obras de Richard Strauss, Gustav Mahler o Anton Bruckner.

15 En inglés Reference Dinamic Level, Cfr. Moylan, *Recording Analysis...*, 36-42.

co —más famoso por su cabello que por su interpretación—. ¹⁶ Una orquesta referente de todas las otras orquestas a nivel mundial: la Orquesta Filarmónica de Berlín. Un sello discográfico que se reinventó con el repertorio centroeuropeo: *Deutsche Grammophon*. Y, como si fuera poco, una de las grabaciones acústicas que fue el resultado de un largo proceso de ensayo y error por parte de especialistas, técnicos de grabación e ingenieros de audio de la compañía discográfica. Por si todo lo anterior no fuera suficiente, el compositor a grabar fue Ludwig van Beethoven y su *Sinfonía N.º 5*, Op. 67.

Todo director de orquesta se mide con una gran obra y dentro de la industria de la grabación la medida es Beethoven. No en vano, los productores de la *Deutsche* y Arthur Nikisch (1855–1922) grabaron la obra del compositor de Bonn. ¹⁷

Entre los amantes de Beethoven esta es una grabación fundamental porque es la primera que tiene la sinfonía completa; pero, acercándonos a los pormenores dentro del ámbito de la producción musical, los ejecutivos y los técnicos invirtieron tiempo para ‘descubrir’ la manera óptima de grabar la agrupación. ¹⁸

Una de las curiosidades que presenta el estudio de Kolkowski, Miller y Blier–Carruthers es la ubicación de los músicos frente a la bocina durante las sesiones de grabación: en primer plano violonchelos y contrabajos; luego, se mezclaron violines I con violas y violines II; la mayor parte de los violines están justo antes de la sección de viento metal; las maderas fueron ubicadas en fila india a la derecha del director; los cornos tocan de espaldas al director, es prioridad la proyección del sonido para su registro fonográfico. ¹⁹

16 Arthur Nikisch, Arthur Nikisch Conducts Beethoven. (Londres: Dutton, 2008. Disco compacto). La versión original fue grabada para discos de vinilo de doce pulgadas.

17 La Orquesta Filarmónica de Berlín es un digno caso de estudio dentro de la musicología de la producción musical. Es una agrupación que desde el inicio de la grabación ha generado, casi de manera interrumpida, producciones discográficas en cantidad y calidad, esta última con las distintas variables tecnológicas de la época. Para un estudio de esta agrupación consúltese: Erin V. Lehman. “The Berlin Philharmonic Orchestra”. *Harmony. Forum of the Symphony Orchestra Institute*. (N.º 9, 1999); Misha Aster. *The Reich’s Orchestra. The Berlin Philharmonic, 1933–1945* (Berlin: Siedler Verlag / Random House, 2011).

18 Un estudio a profundidad sobre el proceso de grabación, documentado con fotografías, correspondencia, audio e incluso con un ejercicio de recreación histórica lo encontramos en Aleks Kolkowski, Duncan Miller, Amy Blier–Carruthers. “The Art and Science of Acoustic Recording: Re-enacting Arthur Nikisch Arthur Nikisch and the Berlin Philharmonic Orchestra’s landmark 1913 recording of Beethoven’s Fifth Symphony”. *Science Museum Group Journal* (Londres: SMG, 2015: 1–81).

19 Kolkowski, Miller y Blier–Carruthers, *op. cit.*, 50.

Disposición semejante fue un problema en los primeros ensayos, pero de acuerdo a los ingenieros de grabación del momento era la disposición óptima para grabar en el espacio y con los insumos que se tenían a la mano.

A continuación se presentan a través de un espectrograma los primeros compases del cuarto movimiento de la *Sinfonía N.º 5* de Beethoven grabado por Nikisch:²⁰

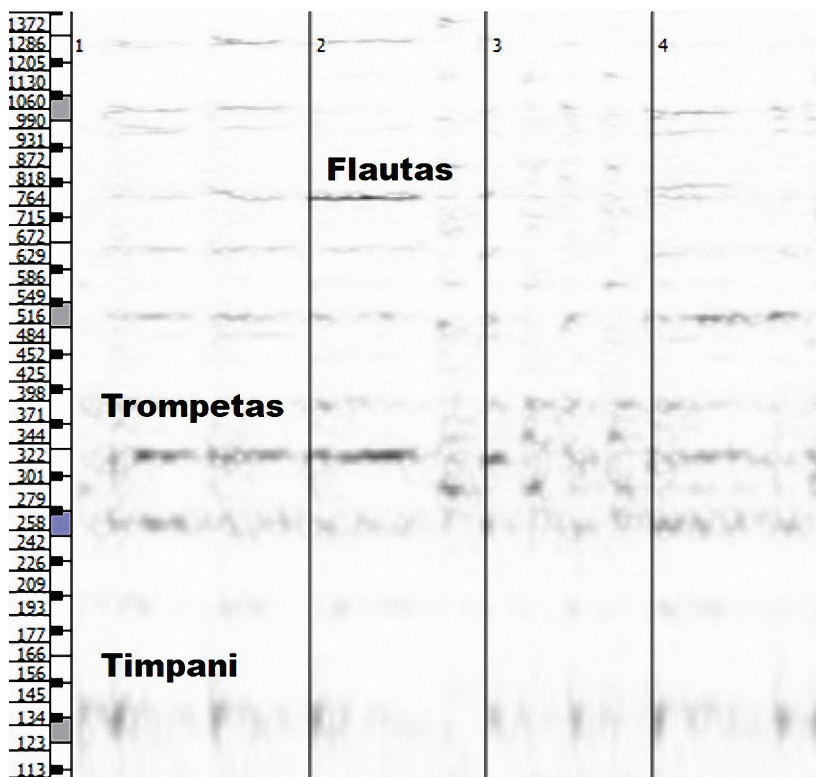


Imagen 1²¹

A partir de la escucha subjetiva, usando de referencia el espectrograma de *Sonic Visualiser*, apreciamos que en los prime-

²⁰ Para el análisis las marcas de compases corresponden a la partitura de Ludwig van Beethoven, *Symphony N.º 5, Op. 67*. (Nueva York: Dover, 1976). Dicha partitura es la reimpresión de la edición de Max Unger, publicada en 1938 por la editorial Eulenburg en Leipzig.

²¹ Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser*.

ros ocho compases del Allegro en la grabación de Nikisch, el registro espectral está en la región media y carece del brillo que en ocasiones los directores desean expresar al entrar en este movimiento. Esto se aprecia incluso en la versión restaurada, en la cual el ingeniero de edición y/o *mastering* buscó equilibrio entre las diversas familias instrumentales y la reverberación.²² En la imagen 1 se nota la presencia de las trompetas en primer plano por encima del resto de la agrupación; sin embargo, el registro de los vientos maderas es débil en este segmento, pese a que hay notas largas de la flauta en el registro sobreagudo (compás 2, imagen 1). El entorno acústico es el espacio ambiental de la grabación, permite definir los instrumentos, pero al mismo tiempo el origen —espacial y acústico— de las fuentes de sonido. Un entrono acústico puede ser definido o impreciso, esto en tanto a la definición del sonido en un espacio pequeño, mediano o grande. En la versión de Nikisch es un entorno acústico preciso; a pesar de ello, en la reverberación hay desequilibrio entre los metales y la sección de vientos maderas. Estos últimos, a pesar del esfuerzo, salen desfavorecidos en cuanto a presencia de armónicos, por lo menos en lo que respecta a estos compases.²³ La sección más perjudicada es la más importante de la historia de la orquestación: la cuerda. En los tres primeros compases hay notas cortas y solo un ritmo figurado de corcheas en las violas que pasan desapercibidas; los violines recobrarán su protagonismo a partir de los compases 7 y 8.

La grabación de Arthur Nikisch se hizo durante la época de la grabación acústica. A partir de 1925 y hasta 1947 la bocina de grabación fue sustituida por el micrófono, producto de la aparición de la grabación eléctrica. Esto mejoró la captura del sonido, mayor precisión del entorno acústico y, sin embargo, aún el director de orquesta enfrentaba la dicotomía entre la escucha para la de conciertos y grabación. No en vano, Wilhelm Furtwängler (1886–1954) grabó en los años veinte otra *Sinfonía N.º 5* para el mismo sello discográfico y

22 Arthur Nikisch. *Arthur Nikisch Conducts Beethoven*. (Londres: Dutton, 2008). Disco compacto.

23 La reverberación es el fenómeno mediante el cual un sonido es reflejado varias veces en un momento determinado. En palabras de Moylan, es el atributo cualitativo y cuantitativo del sonido cuya variable dependiente será el espacio. La duración e intensidad de la reverberación nos permiten distinguir el espacio de la grabación en las producciones anteriores a 1954. Moylan, *Recording Analysis*, 255.

con la misma orquesta.²⁴ Para la aproximación de la escucha en esta versión también usamos una versión comercial restaurada de la grabación histórica de 1926.²⁵

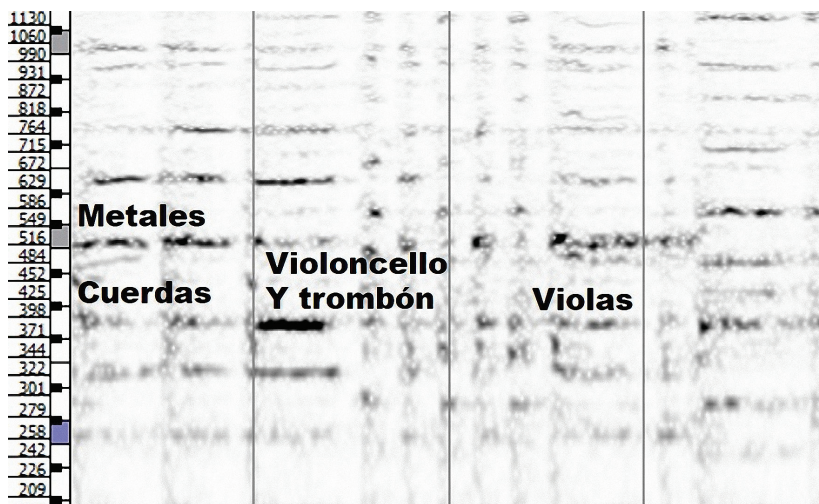


Imagen 2²⁶

En la grabación de Furtwängler el entorno acústico concreto es similar a la versión de Nikisch; sin embargo, el ancho de imagen es muy corto en Nikisch mientras que en Furtwängler es muy amplio. En este sentido, la presencia de los metales que es preponderante por su carácter triunfal, ha sido atenuada. La sección de cuerdas ha recuperado su presencia a pesar de que, en ciertos fragmentos como en el compás 2 (imagen 2), el peso del sonido recae en los violonchelos y trombones, dejando un fuerte desbalance entre el resto de los instrumentos, un desbalance que en el concierto pasa desapercibido (u olvidado), pero que en la grabación ha quedado evidenciada. Este aspecto nos evoca la imagen del fonograma como escultura del sonido, las imperfecciones pueden apreciarse si centramos la atención en ello. La sección de la cuerda tiene relevancia

24 Sobre el proceso de grabación de Furtwängler véase: Sam H. Shirakawa. *The Devil's Music Master the Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*. (Nueva York: Oxford University Press, 1992: 407-473). Para un estudio más detallado: John Ardoin. *The Furtwängler Record*. (Nueva York: Amadeus Press, 1994).

25 Wilhelm Furtwängler. *L'Heritage de Wilhelm Furtwängler. Cycle Beethoven Volume 6. Symphony N.º 5 (Recorded 1926); Concerto for piano N.º 4 (Recorded 1943)*. (Francia: Dante Records, 1996. Disco compacto).

26 Análisis espectrográfico de los primeros ocho compases del cuarto movimiento de la *Sinfonía N.º 5* de Beethoven, bajo la dirección de Wilhelm Furtwängler (1926). Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser*.

y, aunque en una primera escucha pasa desapercibida, las corcheas del compás 4 en las violas tienen preponderancia, aunque están en un plano alejado con respecto al resto de los instrumentos, pero ahora tienen una mayor presencia que estaba velada en la grabación de Nikisch. La producción discográfica de Furwängler se da justo en una época en la que los sellos discográficos Columbia, Victor y Brunswick hacen un esfuerzo tecnológico para captar la reverberación del espacio de grabación.²⁷

Obtener un sonido satisfactorio en la grabación de la cuerda fue una preocupación en los productores de música académica de principios del siglo XX. Es paradójico pensar que la sección de cuerdas ha sido la columna vertebral del repertorio sinfónico desde el siglo XVII y justo en la aparición de la grabación fue un dolor de cabeza para equilibrar su volumen con el resto de los instrumentos. En esta época de pruebas para el balance de una grabación, lucha de músicos, directores e ingenieros de audio para obtener un buen resultado, encontramos una óptima versión en la grabación de la Victor Concert Orchestra dirigida por Josef Pasternack (1881-1940). Para el análisis utilizamos una versión que, si bien es digital, procuró no alterar ni someter a restauración la grabación.²⁸

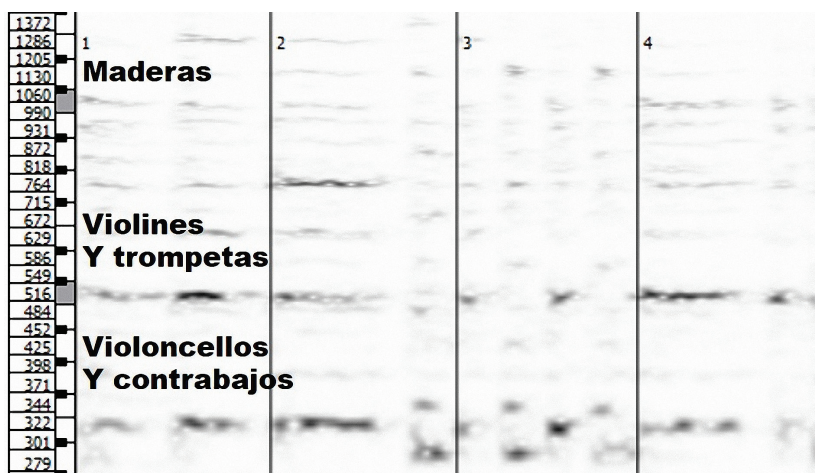


Imagen 3²⁹

27 Claude G. Arnold. "Orchestra Recordings". En Frank Hoffmann, (ed.) *Encyclopedia of Recorded Sound* (Nueva York: Routledge, 2004): 1541.

28 Josef Pasternack and Victor Concert Orchestra. *Beethoven: Symphony 5*. (Nueva York: RCA Victor, 1916). Digitalización del original de 78 rpm. Disponible en <http://www.archive.org>.

29 Análisis espectrográfico de los primeros ocho compases del cuarto movimiento de la *Sinfonía N.º 5* de Beethoven, bajo la dirección de Josef Pasternack (1916). Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser*.

La grabación tiene la reverberación más seca que las anteriores versiones y el *tempo* es también el más rápido de las tres analizadas hasta ahora: la versión de Nikisch inicia con un primer compás con mucho rubato, —de hecho, en la imagen 1, compás 1, se distingue el tamaño del compás con respecto a los demás—; el pulso de los compases siguientes se mantiene entre 72 y 74 bpm. La versión de Furwängler es la más lenta y oscila entre los 66 y 69 bpm. Pasternack lleva el pulso alrededor de 87 a 89 bpm, la lógica del *tempo* lo da el espacio de reverberación grabada que no se captura. ¿Ha sucumbido la interpretación orquestal al sonido grabado? Si partimos de una presunta tradición interpretativa es probable que el cuarto movimiento de la *Sinfonía N.º 5* se haya interpretado más lento de lo habitual hoy en día, lo que hace interesante la versión de Pasternack: sacrifica la 'tradición' para generar una grabación óptima. Asimismo, en Pasternack hallamos un mayor balance entre el conjunto instrumental y es innegable la presencia de los bajos que definen la dirección de la armonía, el acorde y, en consecuencia, contribuyen a construir la amalgama del sonido orquestal. La sección de metales está mejor amalgamada con el resto del conjunto. ¿Cómo fue esto posible en una grabación anterior a las dos presentadas previamente?

La respuesta está en la relación entre la práctica constante, la experiencia y el producto. Pasternack es reseñado en diversos momentos gracias al 'empujón' que le dio Arturo Toscanini en su carrera como director orquestal y de haber grabado con grandes estrellas como Enrico Caruso; pero la historia es implacable y Pasternack llega a nosotros como el director de más de 2795 grabaciones de todos los estilos, épocas y géneros: desde sinfonías, polkas y música popular americana.³⁰ En Pasternack hallamos al director con experticia en el campo de la grabación, sacrifica estilo, tradición e incluso la orquestación original del compositor en beneficio de una óptima grabación comercial. De hecho, la Victor Concert Orchestra fue una agrupación cuyo objetivo era la grabación de repertorio sinfónico y de música popular, conformada por músicos de distinta procedencia educativa, cuyo espacio de ensayo y trabajo eran los estudios de grabación. Esta agrupación se emparenta directamente con otras de la compañía discográfica como la Victor Symphony Orchestra, Victor Salon Orchestra e incluso la Victor Light Orchestra.³¹

En la grabación de Pasternack hay falencia en la captura de frecuencias que es suplantada por la amplitud de la cuerda. No poseemos datos de la cantidad de músicos, pero sin lugar a dudas duplicó

30 Josef Pasternack. *Discography of American Historical Recordings*. [Consulta: agosto, 27 de 2020]. <https://adp.library.ucsb.edu/names/110033>.

31 Hoffmann, "Victor Orchestra", 2257–2258.

el número de ejecutantes de cuerda; el problema del equilibrio en los primeros compases es resuelto, más no en el resto de la grabación.

Micrófono y batuta

En el ámbito de la música docta distinguimos tres cualidades esenciales para una óptima grabación: la ejecución, el sonido y la interacción del grupo entre sí. El director está formado para responder satisfactoriamente frente a la sala de conciertos, pero en la era de las primeras grabaciones las falencias técnicas, resultado de la tecnología de la grabación, se resolvían a partir de aspectos técnicos relacionados con la acústica hasta la aparición del verdadero protagonista de la grabación: el micrófono. La posición del micrófono y su avance tecnológico media todo el resultado estético de la grabación.³²

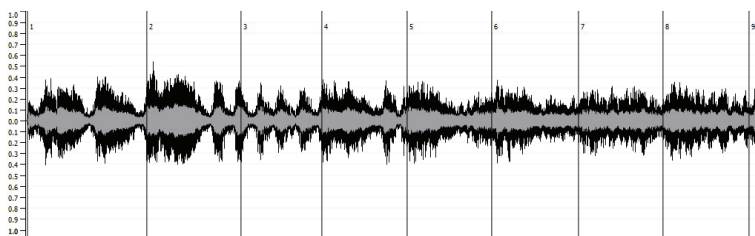


Imagen 4³³

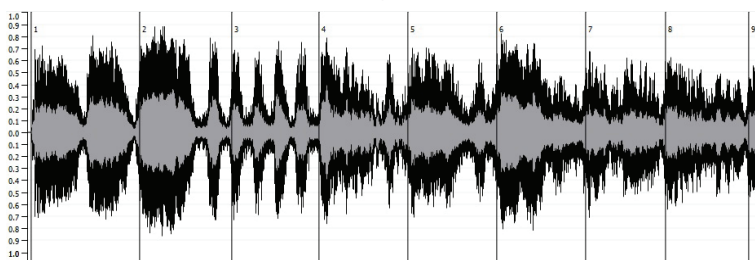


Imagen 5³⁴

32 Al aproximarnos a la musicología para/en producción musical los micrófonos pueden parecer complejos por los aspectos técnicos que involucran; sin embargo, hay diversos textos que nos acercan de manera amable y menos traumática a si se abordase desde la ingeniería de sonido. Cfr. Michael Brandstein y Darren Ward. *Microphone Arrays: Signal Processing Techniques and Applications* (Nueva York: Springer Science & Business Media, 2013); Paula Lockheart. "A History of Early Microphone Singing, 1925–1939: American Mainstream Popular Singing at the Advent of Electronic Microphone Amplification". *Journal Popular Music and Society*. (Vol. 26, 2003: 367–385); Stephen Paul. "Binaural Recording Technology: A Historical Review and Possible Future Developments". *Acta Acustica United with Acustica*. (Vol. 95, N.º 5, 2009: 767–788). Bobby Owenski. *The Recording Engineers Handbook*. (Toebben Dr: Cengage Learning PTR, 2009).

33 Espectroide central, *Sinfonía N.º 5* en la versión de Nikisch. Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser*.

34 Espectroide central, *Sinfonía N.º 5* en la versión de Furtwängler. Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser*.

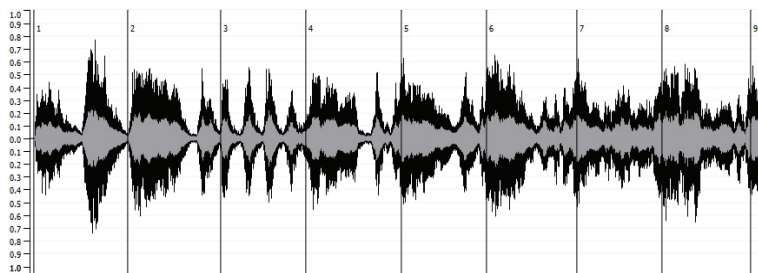


Imagen 6³⁵

Las cualidades tímbricas son un elemento esencial en toda grabación para exponer las distintas variantes por las cuales hay un resultado estético. De este parámetro presentamos la representación de la onda de cada una de las grabaciones y segmentos analizados desde el espectroide central.³⁶ En el caso de la versión de Nikisch (imagen 4) el rango es muy corto por lo cual, entre otras variables, el sonido casi ausente en los bajos en volumen, hay imperceptibilidad de algunos instrumentos como violas y violonchelos, pero, cuidado, estamos frente a una reverberación seca y justo este segmento es ecuánime dentro de la *Sinfonía N.º 5*. Es decir, no es centro neurálgico o climático de la obra, a pesar de que es esencial como elemento compositivo de la partitura de Beethoven. El sonido más brillante de las tres grabaciones lo encontramos en la versión de Furtwängler (imagen 5), cuya principal causa es el uso de la grabación eléctrica que permitió obtener una mejor señal y se observa el cúmulo de energía a lo largo de todo el segmento que casi llega a niveles de saturación. Tanto brillo en la era de la grabación monoaural tiene como consecuencia un desequilibrio en el resto de la conformación orquestal dentro de la grabación. Por su parte, la grabación de Pasternack es, a nuestro juicio, el más equitativo de las tres: hay equilibrio entre todo el conjunto instrumental, la obra y el producto obtenido en la grabación; así mismo, otorga la impresión de que la energía musical

³⁵ Espectroide central, *Sinfonía N.º 5* en la versión de Pasternack. Elaboración propia a partir del software Sonic Visualiser.

³⁶ El centroide espectral (*Spectral Centroid*) es «visible en una representación espectral por el peso relativo de las partes altas y bajas del espectro frecuencial. Un centroide espectral más alto nos dará un sonido 'brillante'». Marco Antonio Juan de Dios Cuartas, David Herradón Cueto, Pablo Espiga Méndez y Ana Llorens Martín. *Sonic Visualiser. Tutorial de iniciación* (Universidad Complutense de Madrid, SonoLab, 2019): 14.

está distribuida de manera equilibrada a lo largo del segmento seleccionado en las diversas secciones (imagen 6).³⁷

Es notoria la diferencia entre Nikisch y Furtwängler con respecto a Pasternack. La industria discográfica siempre ha estado en la búsqueda del sonido ideal, pero en el ámbito de la grabación sinfónica las características acústicas de los instrumentos no favorecían la relación armoniosa con la bocina de grabación y luego con los primeros micrófonos. Si bien ha llegado a nuestros días la figura idealizada de Nikisch y Furtwängler, es una imagen que nos llega desde el eco romántico como directores que, indudablemente, se consolidaron desde la tradición (Nikisch) y luego a través de la industria discográfica (Furtwängler). Pasternack gozaba de un reconocimiento mayor dentro del ámbito discográfico. Este director comprendió que el sonido de la grabación no tenía su inicio en la partitura, sino, por el contrario, en la *performance* fijada en la grabación, donde el estudio de grabación y la microfonía tienen la hegemonía. En este sentido, el director de orquesta escucha otras cosas muy distintas en el podio que en los monitores del estudio de grabación. Autores como Gibson han reconocido que la figura del ingeniero de mezcla se asemeja a la del director de orquesta, pues escucha por capas, relaciona de manera estrecha el sonido en un todo: música, timbre e interpretación son los resultados de la interacción interpretativa de los músicos bajo la batuta del director, pero sometidos a las exigencias de la microfonía.³⁸

Coda

La grabación del repertorio sinfónico ha ejercido un hechizo para profesionales del audio. Desde sus inicios, la industria discográfica buscó captar el aura de la interpretación frente a los retos técnicos como calidad de la grabación, duración de las obras y recepción por parte del público. Con la aparición de la grabación el director de orquesta se convirtió en epicentro del circuito artístico con un prota-

37 Consideramos que a nivel de grabación ofrece aspectos innovadores para la época, pero, en cuanto a interpretación, a lo largo de la grabación el pulso se ralentiza de manera exagerada, lo que indudablemente no la convierte en una versión atractiva para los directores de orquestas, críticos especializados e incluso aficionados. En este último sentido, es un digno ejemplo de lo que no se debe hacer.

38 David Gibson. *The Art of Mixing. A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production* (Nueva York: ArtistPro, 2005).

gonismo inusual. No solo era menester las cualidades artísticas del director, sino también calidad de la grabación.

Desde muy temprano, la venta de discos fue indicador de audiencia, por ello, la *Sinfonía N.º 5* de Beethoven se convirtió en un modelo de referencia: un director tiene más respeto en la medida en que se vende su versión grabada; sin embargo, entre 1900 y 1939 las versiones que presentamos aquí se hicieron obsoletas con la aparición gradual del microsurco, ni qué decir de la aparición del *Decca Tree* a partir de los años cincuenta. Las diferencias entre las primeras grabaciones y las actuales, por ejemplo, dejan al descubierto las falencias técnicas que existían en una época. En este sentido, se pudiera justificar la grabación del repertorio sinfónico una y otra vez, *ad infinitum*, a partir del criterio de la tecnología, lo que ha hecho que se torne el interés hacia la interpretación o la grabación histórica como referencia para los nuevos intérpretes o investigadores.

Las grabaciones históricas tienen varios aportes: ofrecen una 'fotografía' de la interpretación de los grandes maestros de finales del siglo XIX e inicios del XX; nos presentan posibilidades para estudiar el cómo se grabó un repertorio determinado con los resultados en el fonograma; es posible determinar, a través de las grabaciones históricas, un cambio de actitud frente a la producción discográfica en determinados directores de orquesta. En la actualidad, el director de orquesta continúa formándose de manera tradicional a través de la relación: maestro-aprendiz-orquesta —cuando la tiene—; al mismo tiempo, el director de hoy en día tiene ante sí gran variedad de grabaciones que le sirven de referencia para su archivo sónico mental. El resultado sónico es prioridad, tanto en un concierto como en una producción discográfica.

Hemos ofrecido una aproximación a la escucha del repertorio sinfónico mediado entre el director de orquesta y la producción musical. Nos hemos remitido a las grabaciones comerciales que han sido restauradas, que sugieren dudosos criterios de una escucha histórica. Lo ideal era la escucha directa del disco máster e incluso tener acceso a fotografías, tecnología y documentos de las sesiones de grabación; no obstante, el panorama que ofrecemos aquí permite dilucidar un sendero dentro de la musicología para la producción musical.

Bibliografía

- Ardoín, John. *The Furtwängler Record*. Nueva York: Amadeus Press, 1994.
- Arnold, Claude G. "Orchestra Recordings". *Encyclopedia of Recorded Sound*. Frank Hoffmann (ed.). Nueva York: Routledge, 2004: 1538-1547.
- Aster, Misha. *The Reich's Orchestra. The Berlin Philharmonic, 1933-1945*. Berlin: Siedler Verlag / Random House, 2011.
- Baumgartner, Hans. "Remembrance of Things Past: Music, Autobiographical Memory, and Emotion". En John F. Sherry, Jr. and Brian Sternthal (eds.). *Advances in Consumer Research*. Vol. 19, 1992: 613-620.
- Brandstein, Michael y Darren Ward. *Microphone Arrays: Signal Processing Techniques and Applications*. Nueva York: Springer Science & Business Media, 2013.
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony N.º 5, Op. 67*. Partitura. Nueva York: Dover, 1976.
- Carse, Adam. *Orchestral Conducting. A Textbook for Students and Amateurs*. Washington: Blatter Press, 2003.
- Chaffin, Charles Roger. "An examination of the cognitive workload associated with conducting in an instrumental music context". Tesis doctoral. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2009.
- Galkin, Elliot E. *A History of Orchestral Conducting: In Theory and Practice*. Shieffeld: Pendragon Press, 1998.
- Hoffmann, Frank. "Deutsche Grammophon Gesellschaft (DGG)". En Frank Hoffmann (ed.). *Encyclopedia of Recorded Sound*. Nueva York: Routledge, 2004: 585-587.
- . "Victor Orchestra". En Frank Hoffmann (ed.), *Encyclopedia of Recorded Sound*. Nueva York: Routledge, 2004: 2257-2258.
- Gibson, David. *The Art of Mixing. A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production*. Nueva York: ArtistPro, 2005.
- Huang, Yu-Fen, Tsung-Ping Chen, Nikki Moran, Simon Coleman y Li Su. "Identifying Expressive Semantics in Orchestral Conducting Kinematics". *Actas de la Conference International Society for Music Information Retrieval*. 2019: 115-122.
- Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio; David Herradón Cueto, Pablo Espiga Méndez y Ana Llorens Martín. *Sonic Visualiser. Tutorial de iniciación*. Universidad Complutense de Madrid, SonoLab: 2019.
- Kenney, William Howland. *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. Oxford University Press, 1999.
- Kolkowski, Aleks; Duncan Miller y Amy Blier-Carruthers. "The Art and Science of Acoustic Recording: Re-enacting Arthur Nikisch Arthur Ni-

- kisch and the Berlin Philharmonic Orchestra's landmark 1913 recording of Beethoven's Fifth Symphony". *Science Museum Group Journal*. Londres: SMG, 2015: 1–81.
- Lee, Douglas A. *Masterworks of 20th-century Music: The Modern Repertory of the Symphony Orchestra*. Nueva York: Routledge, 2002.
- Lee, Eric, Marius Wolf y Jan Borchers. "Improving orchestral conducting systems in public spaces: examining the temporal characteristics and conceptual models of conducting gestures". *Actas de la Conference CHI: Conference on Human Factors in Computing System*, 2005: 731–740.
- Lehman, Erin V. "The Berlin Philharmonic Orchestra". *Harmony. Forum of the Symphony Orchestra Institute*. N.º 9, 1999.
- Lockheart, Paula. "A History of Early Microphone Singing, 1925–1939: American Mainstream Popular Singing at the Advent of Electronic Microphone Amplification". *Journal Popular Music and Society*. Vol. 26, (2003): 367–385.
- Malhotra, Valerie Ann. "The social accomplishment of music in a symphony orchestra: A phenomenological analysis". *Qualitative Sociology*. N.º 4, 1981: 102–125.
- Morton, David. *Sound Recording: The Life Story of a Technology*. Westport: Greenwood Technographies, 2004.
- Moylan, William. *Recording Analysis: How the Record Shapes the Song*. Nueva York: Routledge, 2020.
- Owsinski, Bobby. *The Recording Engineers Handbook*. Toebben Dr: Cengage Learning PTR, 2009.
- Parziani, Daniele. "Orchestral Conducting as Educational Practice: A Smallian Perspective of Relationships and Pedagogy in Youth Orchestras". *Music Therapy & Special Music Education*. Vol. 3, N.º 2 (2011): 82–88.
- Pasquale, John Daniel. "Directed Listening for wind ensemble conductors: A pedagogy for developing aural analysis and effective rehearsal strategy". Tesis doctoral. The University of Oklahoma, 2008.
- Paul, Stephen. "Binaural Recording Technology: A Historical Review and Possible Future Developments". *Acta Acustica United with Acustica*. Vol. 95, N.º 5, (2009): 767–788.
- Price, Harry E. Cornelia Yarbrough and Michael Kinney. "Eminence of American Composers: University Faculty Attitudes and Symphony Orchestra Programming". *Bulletin of the Council for Research in Music Education*. N.º 106, Fall 1990: 37–47.
- Shirakawa, Sam H. *The Devil's Music Master the Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*. Nueva York: Oxford University Press, 1992.
- Snyder, Bob. *Music and Memory: An Introduction*. Massachusetts Institute of Technology, 2000.

Valle Brandao, José Mauricio. "Learning and teaching conducting through musical and non-musical skills: an evaluation of orchestral conducting teaching methods". Tesis doctoral. Louisiana State University, 2011.

Referencias electrónicas

Pasternack, Josef. Discography of American Historical Recordings. [Consulta: agosto, 27 de 2020]. <https://adp.library.ucsb.edu/names/110033>.

Referencias sonoras

Nikisch, Arthur. *Arthur Nikisch Conducts Beethoven*. Londres: Dutton, 2008. Disco compacto.

Furtwängler, Wilhelm. *L'Heritage de Wilhelm Furtwängler. Cycle Beethoven Volume 6. Symphony N.º 5* (Recorded 1926); *Concerto for piano N.º 4* (Recorded 1943). Francia: Dante Records, 1996. Disco compacto.

Pasternack, Josef and Victor Concert Orchestra. *Beethoven: Symphony 5*. Nueva York: RCA Victor, 1916. Versión digitalización del original de 78 rpm sin restauración. Disponible en <http://www.archive.org>.

Luis Humberto Salgado: ¿qué se puede escuchar en sus sinfonías y qué no?

Un acercamiento al 1er movimiento
de su Sinfonía N.º 4, Ecuatoriana,
desde el oído de un director de orquesta

Michael Meissner
Director de orquesta
mmeissnerj@gmail.com

Introducción

La pregunta ¿qué se puede escuchar en sus sinfonías y qué no? parece tonta: porque cuando se toca una sinfonía, entonces sí se escucha, además se nota que consta de cuatro movimientos de diferentes velocidades, a veces se oye fuerte, a veces suave, por allí se reconoce el ritmo de un sanjuanito,¹ luego otro. Entonces la respuesta es: se escucha todo. Pero: ¿escuchaste el acompañamiento del sanjuanito? ¿Notaste que el primer compás de la sinfonía anticipa el ritmo del sanjuanito en tiempo lento? Imposible, ya que sin haber escuchado el sanjuanito no se puede identificar una parte de él que se ha tocado antes. Correcto. Ahora, estudiando la partitura: ¿se puede notar que el primer compás de la introducción tiene el mismo ritmo que el sanjuanito? ¿Se puede leer el sanjuanito junto con su acompañamiento? ¡Por supuesto! Entonces hay una gran diferencia entre escuchar una sinfonía —o cualquier otra música— sin conocerla, y conociéndola, para llegar a través del estudio analítico de la partitura a la escucha consciente.

1 El sanjuanito es uno de los bailes indígenas, o también referido como género, más difundido en el Ecuador, asociado a las fiestas de San Juan de la provincia de Imbabura, y que también acompaña la celebración del Inti Raymi.

Esa diferencia es el tema de este artículo, con el intento de aumentar la capacidad de la escucha consciente a través de un acercamiento descriptivo de un movimiento sinfónico, con algunos ejemplos musicales, a sabiendas que solo el estudio detallado de cada compás con la partitura en la mano, desde la ubicación del tema o de los temas principales, hasta los contrapuntos y figuras acompañantes, puede dar un conocimiento profundo de una obra. Y aun así hay limitantes. Como veremos y para dar un solo ejemplo, hay un pasaje en el primer movimiento de la Sinfonía ecuatoriana de Salgado donde el sanjuanito aparece simultáneamente con su retrógrado,² además de una melodía en contrapunto, igualmente simultáneamente con su retrógrado. Ante tal complejidad de sucesos colapsa el cerebro humano, es imposible escuchar esas cuatro voces enredadas y saber qué función tiene cada una en cada nota, en cada momento. Por ello se escogió el primer movimiento de la cuarta sinfonía para este artículo, porque, como pocos, une partes fácilmente identificables, como son los sanjuanitos, y partes que son prácticamente imposibles de descifrar con el oído por su complejidad composicional.

En estos casos el placer del compositor y del analista de la partitura es grande, gozando de este triple contrapunto temático en el papel, mientras el oyente solo percibe algo difusamente complejo. Con trabajo identificaría el tema y su contrapunto al mismo tiempo, y los retrógrados simultáneos de ambos, jamás. Sea dicho de consuelo, Salgado no pensaba que se pudiera escuchar este pasaje, identificando claramente las cuatro líneas, pero tenía un inmenso placer en inventar música extremadamente compleja que se escucha como bella, evocando recuerdos lejanos a la música folclórica ecuatoriana y empacarlos en un contexto algo moderno.

A pesar de que el oído humano puede identificar hasta 20 sucesos acústicos por segundo, la dificultad para escuchar música sinfónica yace en la cantidad de sucesos simultáneos contextuales, la cantidad de líneas musicales que se ejecutan a la vez, sean temáticas o de acompañamiento. Salgado usaba siempre para sus partituras sinfónicas el mismo papel pautado, de la marca Schirmer de 24 pentagramas. Muchas veces todos los pentagramas están llenos de notas, en un solo compás puede haber más de cien notas, imposible tarea para el oído analítico de diferenciarlas. Pero junto con el ojo analítico, viendo la partitura, se pueden descifrar las diferentes

2 Se refiere a la sucesión de notas de un tema, colocadas de atrás hacia adelante.

voces, se puede ver cuáles duplican a otras, cuáles son temáticas y cuáles no, y así se puede adquirir un mejor conocimiento de la obra; se puede entender su estructura formal: introducción, exposición, desarrollo, coda, el comienzo y término de temas, frases, pasajes, episodios, transiciones, así como armonías, instrumentación y los demás detalles de la composición. Entendiendo más, se disfruta más. Este proceso de penetrar la composición con conocimiento y así poder escuchar más detalles es un proceso paulatino, que requiere de mucho estudio y mucha paciencia, pero se paga con el goce de la escucha consciente.

La motivación para esta publicación

En septiembre de 2019, la Orquesta Sinfónica de Cuenca, Ecuador, grabó por primera vez las nueve sinfonías de Luis Humberto Salgado,³ en el marco de tres conciertos públicos que constituyeron el primer ciclo sinfónico completo de este compositor. Antes de este histórico evento en el Teatro Pumapungo de Cuenca, digitalicé las sinfonías en el programa de edición musical Sibelius a partir de las fotografías de las partituras originales de Salgado que previamente había tomado en el Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito, en el edificio del Banco Central.⁴ La letra del maestro oscila entre excepcionalmente clara a ilegible, esto último especialmente en la Sinfonía N.º 6. Además, faltan algunas partes de las partituras autógrafas, como la Coda del final de la 1.ª Sinfonía y la partitura orquestal completa de la 5.ª Sinfonía, de la que solo existe la reducción para piano, probablemente la base para la orquestación posterior — la cual hoy está perdida—.

El proceso de digitalización de las sinfonías fue, sin embargo, una de las experiencias más placenteras de mi vida, ya que, con cada compás, con cada página copiada, era posible penetrar más profundamente en el pensamiento sinfónico de Salgado, tanto en el aspecto formal como en la elaboración melódica, rítmica y armónica de cada frase, episodio o movimiento, hasta el punto de que a menudo surgía un sentimiento de fraternidad o complicidad al copiar

³ Luis Humberto Salgado, las 9 sinfonías, Michael Meissner (director), Brilliant Classics, 2021, Disco compacto.

⁴ El autógrafo de la Cuarta Sinfonía, *Ecuatoriana*, de Luis Humberto Salgado, sujeto de este artículo, se encuentra en este fondo, con el N.º de registro FM0033.006.

el texto musical del maestro. Naturalmente, en el proceso de digitalización también se formó en mi oído interno un imaginario sonoro de cada frase, basado en la experiencia con otras obras previamente interpretadas del mismo compositor. El don de poder escuchar mentalmente una partitura al mismo tiempo que se lee ha sido uno de los regalos más gratificantes en mi vida profesional.

Entre 2017 y 2019, de acuerdo con la progresiva digitalización de las sinfonías, la Orquesta Sinfónica de Cuenca fue interpretando las nueve obras en conciertos públicos, proceso que ayudó a la corrección de los errores de edición y algunas equivocaciones del compositor, que se explican con toda naturalidad por la fatiga de escribir cientos de páginas de partitura en tinta, teniendo en cuenta la transposición de los instrumentos (corno inglés, clarinetes, trompas) y cuatro claves diferentes (claves de violín, viola y bajo, así como la clave de Do para los pasajes altos de fagot, trombón y violonchelo), sin soporte *MIDI*, como todavía era la realidad entre los años 40 y 70 del siglo pasado, el mismo periodo que abarca la composición de las nueve sinfonías.

El proceso de ensayos de las sinfonías con la orquesta también sirvió para comprender mejor el lenguaje tonal y la sonoridad específicos de Salgado, que requieren una interpretación fina y elegante, a menudo con la necesidad de reducir un poco las dinámicas indicadas para ganar mayor transparencia y claridad de contexto. Para la mayoría de los compositores, desde el barroco hasta la actualidad, un *forte* o un *piano* se aplica a todos los instrumentos, sin distinguir entre voces principales y secundarias y sin tener en cuenta las diferentes sonoridades de cada instrumento o grupo orquestal. Con pocas excepciones, Salgado procede de la misma manera en sus sinfonías. Para los casos históricos el ajuste acústico ya es un proceso en gran medida natural, practicado a diario por cientos de orquestas en todo el mundo y documentado en innumerables grabaciones. En el caso de las sinfonías de Salgado significaba abrir un nuevo camino, luchando en cada ensayo por encontrar el equilibrio sonoro y convincente de cada frase hasta ajustarse a la sonoridad imaginada por mí y al resultado sonoro óptimo alcanzable por el colectivo orquestal.

En este sentido, los numerosos pasajes polifónicos y contrapuntísticos de las sinfonías exigían una atención especial, requiriendo un delicado equilibrio dinámico entre las distintas voces y exi-

giendo a veces un gran esfuerzo de los intérpretes en el atril debido a los atrevidos experimentos sonoros del maestro. Por citar solo un ejemplo: en el primer movimiento de la 4.^a Sinfonía hay combinaciones delicadas y difíciles de realizar entre el piccolo, violines y el contrafagot, que por su propia naturaleza presentan tésituras extremadamente contrastadas, una novedad compositiva absoluta, producto de la extraordinaria imaginación sonora del maestro.

A través de la experiencia inmensamente enriquecedora de la digitalización, el estudio en los ensayos orquestales y finalmente la grabación de las 9 sinfonías de Salgado, tanto yo como la orquesta llegamos a conocer y apreciar el especial 'sonido Salgado', al igual que existe un sonido Vivaldi, Verdi y Brahms, un regalo para todos los implicados en la grabación, así como para el público presente. Describir el sonido orquestal salgadiano es una tarea compleja, ya que, por una parte, cada obra es diferente y tiene otra sonoridad y, por otra parte, hay elementos unificadores, como un prisma que concentra y dispersa la luz a la vez. Seguramente tenía Salgado un sonido de orquesta en su mente para cada frase que compuso, que abarca rangos desde la más íntima ternura hasta erupciones violentas, pero el elemento unificador principal viene probablemente de su propósito de fundir los elementos folclóricos ecuatorianos con las técnicas compositivas avanzadas del siglo XX, por lo cual no debe prevalecer un tono demasiado popular, que la orquesta suene a banda, y tampoco un sonido demasiado abstracto que niegue el encanto popular que está en el trasfondo de muchas de sus obras. El primer movimiento de su cuarta sinfonía, la *Ecuatoriana*, es un buen ejemplo en este sentido, el director de orquesta tiene que encontrar este balance sonoro entre lo local y lo universal, sin que la balanza se incline demasiado a un lado o al otro.

La música folclórica ecuatoriana en la obra salgadiana

Para entender mejor muchos de los nombres de los movimientos y las secciones que suenan a 'ecuatoriano' en sus sinfonías, conviene mencionar las principales danzas y cantos tradicionales que se pueden reconocer en ellas. Van desde los antiguos precursores indios a las variantes mestizas de los mismos o los neologismos coloniales hasta los tiempos modernos; incluso el vals vienés y el

foxtrot han dejado huellas en la música folclórica ecuatoriana.⁵ Estas fuentes dieron a Salgado ideas para el material temático y diversos elementos de composición, aunque nunca utilizó melodías populares conocidas, sino siempre temas originales, que ciertamente fueron modelados sobre el carácter de los ya conocidos. Lo mismo ocurre con los ritmos típicos ecuatorianos que se encuentran en muchos de sus movimientos sinfónicos y que transportan al oyente automáticamente a los paisajes andinos de su procedencia. También aquí hay ecos de la música folclórica, a menudo solo durante unos compases o relacionados con un tema, hasta que las continuaciones libres acen-túan el contexto sinfónico y compositivo y abandonan la atmósfera folclórica.

De las más de 30 canciones y danzas folclóricas ecuatoria-nas conocidas, mencionamos solamente las que son reconocibles de alguna forma en las sinfonías de Salgado y contribuyen a que estas sean identificables geográficamente; es decir, que deben provenir de la región andina, de forma similar a como también se escuchan en varias composiciones de Béla Bartók influencias desde Hungría o Rumanía, debido a las melodías o ritmos utilizados en ellas. Salga-do utiliza preferiblemente el sanjuanito, el albazo con sus parientes danzante y yumbo, el aire típico, el alza, y, para los movimientos lentos el yaraví.

Cuarta *Sinfonía Ecuatoriana* en re mayor (1957) primer movimiento

A continuación, se tratará de hacer una aproximación al primer movimiento de la Cuarta Sinfonía de Salgado, incluyendo algunos comentarios y explicaciones tanto del propio compositor como de algunos investigadores, destacando diferentes temas y pasajes con características especiales, en un intento de hacer accesible el mundo imaginario del sonido de Salgado en uno de los capítulos más importantes de su catálogo de obras, las sinfonías. El propó-sito de este acercamiento es facilitar al oyente el entendimiento del movimiento, identificar la estructura formal de introducción, exposición, desarrollo, recapitulación y coda, así como los prin-

⁵ Fidel Pablo Guerrero. "Música de identidad", *Edosonia* N.º 10 (Quito, agosto 2012): 13.

cipales temas y episodios que merecen una mirada más cercana. Este artículo no puede remplazar el detallado estudio de la partitura, que es la única forma de conocer a fondo una obra musical, pero puede aumentar mucho el placer de la escucha por ser una guía a través de la jungla sonora en la que nos encontramos al escuchar una sinfonía sin preparación alguna, solo expuesto a un baño emocional. El análisis de una partitura y, en consecuencia, la escucha consciente de una obra no disminuye el placer emocional sino lo aumenta grandiosamente, el goce se duplica.

En los autógrafos de la Cuarta Sinfonía, tanto en la reducción para piano como en la partitura orquestal, Salgado da claras indicaciones sobre su génesis. Las anotaciones en la reducción del piano dicen: «Comenzada el 23 de marzo 1957» y, al final: «Quito, 24 IV. 1957».⁶ En la partitura orquestal, el comienzo se lee: «Comenzada la instrumentación el 29 de abril 1957» y, al final, «Quito, 19- VI/57». Hay cierto orgullo en esta información, ya que demuestra que la sinfonía fue escrita entre el 23 de marzo y el 19 de junio del mismo año, incluyendo la composición y la orquestación, un tiempo récord. En esta sinfonía, Salgado vuelve a una de sus principales inspiraciones: fusionar la esencia de la música tradicional ecuatoriana con las técnicas compositivas avanzadas del siglo XX. La obra consta de cuatro movimientos contrastantes en el orden habitual: I. Andantino maestoso - Allegro con vita, II. Andante cantabile, III. Allegro festivo, IV. Final rapsódico - Allegro brillante. Dado que el tema principal del primer movimiento se basa en un sanjuanito, primero hablaremos de este género.

El sanjuanito es un baile cantado o tocado por indios y mestizos. Según los etnomusicólogos franceses d'Harcourt, la danza, conocida también en Perú y Bolivia, es:

[...] un waynito que se practica a menudo en Ecuador en honor a San Juan, por lo que ha tomado el nombre del santo patrón (sanjuanito). Es un género dentro de las danzas religiosas. La devoción a San Juan está muy desarrollada en Ecuador, provocando peregrinaciones a Otavalo y Cotacollao, bailando [...].⁷

⁶ Fidel Pablo Guerrero. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica: Quito, 2001-2002): 1245.

⁷ Raúl y Margarita d'Harcourt: "La musique des Incas et ses survivances", Paris: P.Gauthner, 1925.

Luis Humberto Salgado explica sobre las dos variantes conocidas y practicadas del sanjuanito en el capítulo: “Ritmos y Aires Andino-ecuatorianos” de su *Microestudio: Música Vernácula Ecuatoriana*:

En el sanjuanito se observa igual diferenciación: el sanjuanito de los blancos recurre a mixturas de escalas pentafónicas y melódicas, como hibridismo natural engendrado por el criollismo; y el sanjuanito otavaleño, genuina expresión de este género de danza autóctono. La forma binaria simple de esta danza, en compás de 2/4 y movimiento allegro moderato, va precedida por corta introducción (con *substratum rítmico*) que a la vez sirve de interludio a sus dos partes, con sus respectivos ritornelos [...].⁸

1er movimiento, *Andantino maestoso* - *Allegro con vita*, 461 compases

Esquema de forma del 1er movimiento

Introducción - <i>Andantino maestoso</i>	compás	1 - 20
Exposición - <i>Allegro con vita</i>		21 - 144
1er tema (<i>Sanjuanito</i>)		21 - 64
Prolongación - <i>Tranquilo e moderato</i>		65 - 84
2do tema - <i>Allegretto giocoso</i>		85 - 144
Desarrollo - <i>Allegro scherzando</i>		145 - 236
1er tema (<i>Sanjuanito</i>)		145 - 161
Transición		162 - 179
2do tema		180 - 236
Recapitulación		237 - 391
Introducción		237 - 266
1er tema		267 - 310
Prolongación - <i>Tranquilo e moderato</i>	311 - 330	
2do tema - <i>Allegretto giocoso</i>		331 - 391
Coda		392 - 461
1er tema		392 - 439
1er tema + 2do tema		440 - 453
1er tema		454 - 461

Una introducción de *Andantino maestoso* (Fig. 1) sin indicación de tonalidad —lo cual no significa Do mayor— prepara el ritmo ini-

⁸ Luis Humberto Salgado, *Microestudio: Música vernácula Ecuatoriana* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952): 3.

cial del sanjuanito, aunque aquí sigue escondido en el metro ternario atípico y un *tempo* algo lento. Una introducción en sí misma está en la tradición sinfónica clásica, especialmente desarrollada en Haydn, Mozart y Beethoven, así como en la tradición del sanjuanito, aunque aquí suele limitarse a unos pocos compases del ritmo básico o a unos pocos acordes de guitarra.



Fig 1. 4.ª sinfonía, 1er movimiento, comienzo, c. 1-4

La audaz apertura *fortissimo* de la sinfonía es armónicamente politonal: mientras que los instrumentos bajos descienden cromáticamente con acordes de séptima disonantes que incluyen al tritono, los vientos altos se oponen a ellos con acordes supuestamente limpios, pero estos están de nuevo en la proporción de séptimas y tritonos con los bajos; las cuerdas ilustran estos acordes con semicorcheas pentatónicas ascendentes, también politonales entre sí. Si las numerosas notas diferentes de cada acorde sonaran todas en el mismo rango de una octava, el resultado sería una secuencia de *clústeres*, pero la amplia dispersión en cuatro octavas y la distribución en muchos instrumentos diferentes da como resultado una coloración extremadamente brillante que suena entendible. Este efecto se debe al hecho de que intervalos disonantes se suavizan cuando las notas están separadas por una o varias octavas, por ejemplo, una novena menor suena menos disonante que una segunda menor. A partir del compás 9 anticipa un trío de cornos el venidero sanjuanito en forma melódica, con lo cual la introducción cumple con su función tradicional de anunciar el material temático en *tempo* reducido.

Ya desde estos compases introductorios se vislumbra la politonalidad como uno de los principios compositivos de esta sinfo-

nía, a veces más pronunciada, como en los primeros compases, a veces menos dura en armonías modales, evitando las disonancias de semitono, como en los compases finales de la introducción. No es tarea fácil escuchar frases politonales, incluso provoca un cierto disgusto, pero Salgado aplica esta técnica preferiblemente cuando introduce un tema claramente folclórico, para precisamente quitarle una identidad demasiado obvia, simple. El acompañamiento en otra tonalidad lo exporta a la universalidad, desarraigándolo, lo aliena como diría Sigmund Freud, para que su nueva patria sea el mundo y ya no su origen.



Fig. 2. 1er movimiento, *Allegro con vita* (sanjuanito), c. 21-23

El sanjuanito, que los violonchelos interpretan en el siguiente *Allegro con vita* (Fig. 2, c. 21ss), creando así un ambiente festivo-folclórico, también está acompañado politonalmente; a la melodía en re mayor, los violines tocan una figura de acompañamiento que evita las notas fa# y la como componentes de la tónica, utilizando en su lugar si, re, mi y sol representando así la gama de subdominante, concretamente la paralela mi menor de la subdominante sol mayor. Después de su presentación, Salgado desarrolla los primeros dos compases del sanjuanito por separado en múltiples variantes en el sentido beethoveniano del trabajo motivico, hasta llegar a descansar en *diminuendo* y *calando* en los instrumentos más bajos, en un fa# del contrafagot (Fig. 3, c. 64).

La siguiente prolongación *tranquilo e moderato* (Fig. 3, a partir del c. 65) intensifica la fricción armónica, pero solo sobre el papel, ya que la delicada orquestación y el *pianissimo* prescrito permiten que los 12 semitonos (schoenbergianos) se acumulen sin dificultad en un compás que dura solo dos segundos, en-

marcados por el fa# del contrafagot y los violines a intervalos de cinco octavas. El sanjuanito se muestra como un filósofo de corazón tierno; la cabeza del tema se repite pensativamente ocho veces antes de volver a la vida.

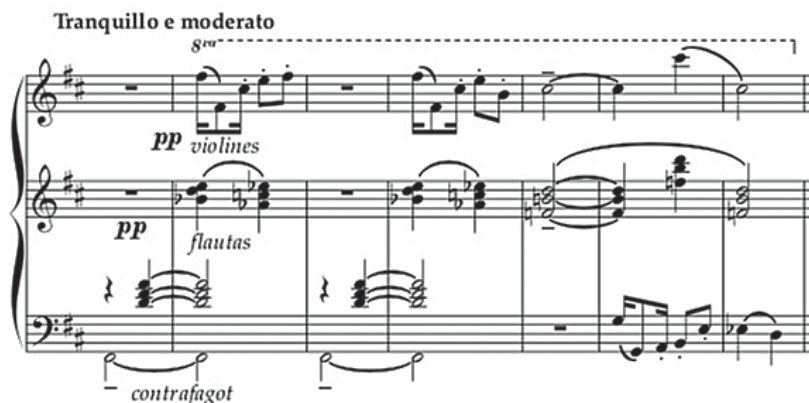


Fig. 3. 1er movimiento, *Tranquillo e moderato*, cc. 64–70

Con la instrucción *animando e crescendo molto* se llega a un segundo sanjuanito, con un ritmo de golpeteo, con la indicación *Allegretto giocoso* (Fig. 4, c. 85).



Fig. 4. 1er movimiento, 2do tema (2do sanjuanito), cc. 85–88

Su ritmo insistente y palpitante adquirirá una importancia considerable en el curso posterior de los acontecimientos. En su repetición, una elegante melodía de violín adicional ennoblece a este sanjuanito, pero prescinde de ella para la tercera repetición. Inesperadamente, la prolongación del compás 65 sigue una vez más, pero ahora a toda velocidad y utilizando la cabeza temática del segundo sanjuanito; no hay tiempo para la reflexión, sino que la danza se ve impulsada de una

disonancia a la siguiente. El ritmo de palpito o golpeteo se convierte en una cadena de semicorcheas que empuja hacia el clímax tonal de la exposición (c. 132 ss) que consiste de los dos primeros compases de la sinfonía, pero ahora en *tempo* rápido y utilizando el ritmo de golpeteo, por lo que la referencia no es evidente a primera vista, pero la lectura de la partitura no deja lugar a dudas.

Sobre un acorde politonal en los metales, que en *fortissimo* hace sonar la tónica de re mayor y su dominante de la mayor simultáneamente,⁹ los timbales martillean el ritmo del primer tema hasta que, en *smorzando* se alcanzan los tres compases de transición al desarrollo. De nuevo son un tesoro sonoro, ya que tanto la nostálgica melodía de los violines como los acordes de acompañamiento de los metales son docetoniales (Fig. 5, a partir del compás 142), aunque divididos tonalmente de tal manera que al principio del desarrollo se produce un cambio casi romántico de re mayor a si bemol mayor.



Fig. 5. 1er movimiento, transición de 12 tonos al desarrollo, cc. 141-144

En esta nueva tonalidad, la flauta comienza con el sanjuanito principal (Fig. 5, c. 143), pero con los dos compases de respuesta antes de que el clarinete siquiera formule la pregunta: la versión invertida del tema, algo irónica. Un estruendoso compás intermedio interrumpe el idilio, es el compás de cabecera del segundo sanjuanito, por lo que ambos temas se acercan mucho ya aquí. Inmediatamente después se colocan aún más cerca, pues las dos cabezas temáticas se alternan compás a compás (c. 157 ss), como en el compás 160 también en su forma de retrógrado, por lo que las semicorcheas de golpeo llegan al final del compás y pueden así desencadenar fácilmente un largo pasaje de semicorcheas, en carácter de un *perpetuum mobile* pentatónico. Pero se pueden percibir las notas picos del sanjuanito, al menos insinuándolas. El segundo sanjuanito habla (desde el compás 180), esta vez fino en *piano*, elegantemente acompañado por la viola con una variante del solo de violín cono-

⁹ Ver los compases iniciales de la sinfonía.

cido desde el compás 93. A Salgado le gustaban las sorpresas musicales, así de repente este segundo sanjuanito aparece en un triple *fortefortissimo* (c. 188 ss), pero después de seis compases el clarinete y los violines vuelven a dialogar entre sí con la elegancia de antes. La cabeza del primer tema se descarga ahora también *fortissimo* (c. 201 ss), de nuevo durante solo unos compases, para dar paso finalmente al primer sanjuanito en toda su extensión y belleza, entregado por el solo de violonchelo *con molto espressione* (c. 207 ss).

Los enfrentamientos dinámicos precedentes recuerdan a Bruckner, pero aquí deben entenderse en el contexto de las tradiciones musicales de los pueblos: cuando toca toda la banda es fuerte; cuando tocan pocos, no; las gradaciones o transiciones dinámicas sutiles no son tradicionales. El solo de violonchelo conduce a una larga prolongación del tema principal, familiar desde la exposición¹⁰ (c. 217–233), interrumpida abruptamente aquí con un acorde en re con tritono y séptima en *fortepiano* (c. 234), trémolos y trinos crean una atmósfera fantasmal, el arpa tira hacia abajo, pero el oboe y los clarinetes conducen elegantemente y docetonal a la recapitulación, similar a los tres compases que prepararon el desarrollo. Toda la sección de desarrollo expansiva muestra así tanto la confrontación temática de ambos sanjuanitos como el trabajo motivico en el sentido beethoveniano, con una armonización mayormente politonal, hasta docetonal, pero nunca abandonando o violando el carácter lúdico, andino y amable de la tradición musical ecuatoriana.

Como gran sorpresa, la introducción lenta de la sinfonía se escucha al principio de la recapitulación (c. 237), lo que también explica los últimos compases algo caóticos antes de su entrada (véase c. 234); el impulso del *Allegro con vita* tuvo que ser ralentizado forzosamente para preparar la expectativa del oyente para algo nuevo, interrumpiendo el pulso anterior. Como al principio, aunque de forma abreviada, los vehementes compases iniciales de la introducción se calman en un solo de violín sobre acordes de trombón (c. 241 ss). Ambos elementos pentatónicos pertenecen de nuevo a la gama subdominante de la tonalidad de origen. Sin embargo, esta vez no le sigue el esperado trío de cornos con su anticipación lenta del *sanjuanito*, sino la continuación *staccato dolce* del acorde quebrado de semicorcheas del violín, debajo del cual aparece un solo de oboe docetonal elegíaco con un acompañamiento de fagot, haciendo justicia a la indicación *Andante placido* (c. 245 ss). Aquí, tam-

¹⁰ La primera vez sucede en c. 41–56.

bién, Salgado aplica la dodecafonía no de forma abstracta sino impresionista, las notas iniciales de cada compás de la melodía del oboe coinciden armónicamente con el acorde del violín, una combinación extraordinaria de doble dodecafonía (oboe y fagot) con pentafonía (violín) que crea una sonoridad encantadora.

La siguiente sección también es extraordinaria, inaudita en el sentido original de la palabra. El arpa toma el relevo de las semicorcheas del violín y las conduce suavemente hacia la región de los graves, donde en *pianissimo* descansa sobre un acorde (Fig. 6, c. 261 ss) que consta de tres cuartas superpuestas basadas en el mi fundamental y que se completa en el registro medio con un acorde de mi menor con séptima mayor y cuarta superior.

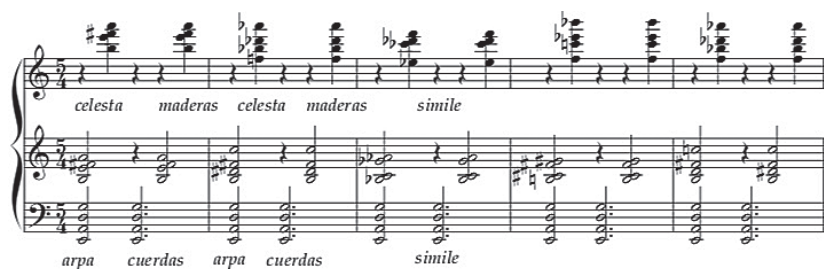


Fig. 6. 1er movimiento, progresión de acordes de 12 notas, c. 261-265

En el siguiente tiempo, la celesta en octava alta repica con el mismo acorde, luego esta secuencia se repite, los violonchelos y los bajos formando el acorde de cuartas, las cuerdas completando un tiempo más tarde, y las maderas imitando a la celesta, creándose así un compás de 5/4 que establece dos veces un acorde politonal en pulso de negras tranquilas, sin componente melódico, produciendo una calma extática. Este compás mágico de 5/4 se repite ahora cuatro veces, siempre con la misma base de bajo, pero cada vez con una composición de acordes diferente, como si Salgado quisiera demostrar la belleza que pueden poseer los acordes politonales de doce tonos. Este pasaje suena como si los bajos hicieran la misma pregunta cinco veces, recibiendo cada vez una respuesta ligeramente diferente, en un ambiente extremadamente delicado, de gran calma y sutileza.

Una vez más, el tiempo de 5/4 se repite, pero ahora en *fortissimo* repentino y reducido al ya conocido acorde de subdominante plagal, que ya ha tenido la función de generadora de tensión varias veces en este movimiento. El sanjuanito se desprende de este acor-

de como liberado, se llega a la recapitulación (a partir del c. 267), exuberantes tresillos de semicorchea enriquecen el cuadro sonoro. La secuencia de eventos en la recapitulación sigue la de la exposición casi con exactitud, pero el segundo sanjuanito, el del golpeteo, sufre una transformación significativa (c. 331 ss): los primeros violines superponen una marcha punteada virtuosa sobre él, oscureciendo su carácter de primer plano y prácticamente empujándolo al fondo. La prolongación acortada (m. 354 ss.) solo aparece en su versión rápida (en la exposición m. 109 ss.); después del descanso estático en los compases de 5/4 al final del desarrollo, ya no hay necesidad de más momentos de retardo. El final de la recapitulación vuelve a citar los tres delicados compases de doce tonos (c. 389 ss) antes de pasar a la Coda.

La Coda repite primero el comienzo del desarrollo, aquí modulado a mi bemol (mayor). Pero pronto la Coda adquiere rasgos beethovenianos de un segundo desarrollo: al primer sanjuanito, de por sí ya acompañado del inicio del segundo sanjuanito, el trombón le añade un nuevo tema (c. 402 ss), contestado por los cornos con una virtuosa cadena de semicorcheas docetonales. Luego el extendido primer sanjuanito se ofrece tres veces al mismo tiempo junto con su retrógrado, en la tercera ocasión adicionalmente con el contrapunto que había introducido poco antes el trombón y también junto con su retrógrado. Como si componer fuera un juego de niños.



Fig. 7. 1er movimiento, sanjuanito con contrapunto y sus formas simultáneas de retrógrado, c. 420-423

Para el final del movimiento, Salgado se ha guardado como colmo de complicaciones hacer sonar simultáneamente los dos sanjuanitos (a partir del compás 432), el primero sobre el segundo y luego a la inversa.



Fig. 8. 1er movimiento, ambos sanjuanitos simultáneos, 2do pentagrama, c. 432-435

Una última vez aparecen por separado, primero el segundo (c. 448 y ss), luego el primero (c. 454 y ss), ahora el arpa quiere intervenir una vez más sobre un acorde *fortissimo* de doce tonos, antes de que el movimiento se cierre en re mayor, naturalmente enriquecido con una séptima y una novena mayores.

Conclusión

Hemos visto que, tras el inocente título de *Sinfonía ecuatoriana* y sus dos sanjuanitos como material temático principal de este movimiento, se esconde un monstruo de la técnica compositiva del siglo XX, consistente en la politonalidad, la técnica de los doce tonos —ambos también combinados—, momentos estáticos y las piezas de gabinete contrapuntísticas —dos temas en contrapunto junto con sus versiones retrógradas—, cuya profundidad espiritual es difícil de comprender a primera vista y mucho menos a primera escucha. Por recordar solo un ejemplo: ¿se puede percibir conscientemente que en la Coda se escucha simultáneamente el primer sanjuanito junto con su forma de retrógrado, y sobre él el tema del trombón, también con su retrógrado (Fig. 7, c. 420 ss)? Desde luego que no, ya que incluso este pasaje suena a música sinfónica placentera enraizada en la música folclórica ecuatoriana y no da ninguna pista de la extrema complejidad de la composición. Con la misma natu-

ralidad aparecen los pasajes retardados para dar espacio sonoro a la elaboración dodecafónica de sus acordes flotantes, sobre todo la secuencia de 5/4 del final del desarrollo (Fig. 6, c. 261 ss), que en su calma estática sin melodía recuerda al pasaje de acordes en el primer movimiento de la Quinta Sinfonía de Beethoven.¹¹ Teniendo en cuenta la admiración de Salgado por el sinfonista Beethoven, esta afinidad tampoco puede ser casual.

Regresando a la pregunta inicial, ¿qué se puede escuchar en sus sinfonías y qué no?, podemos llegar a una respuesta diferenciada: a primera escucha, sin conocer la partitura, se comprende muy poco de la composición, más bien se percibe un baño emocional con algunas luces, quizás los temas más prominentes o repetidos y algún detalle que reconocemos porque eventualmente lo hemos escuchado unos minutos antes, sin mayor idea sobre su ubicación exacta. Este limitante es normal, hasta para los músicos más experimentados en la materia. Pero con la escucha repetida, y mucho más con el estudio de la partitura, el oído paulatinamente puede percibir muchos más detalles de la composición y llegar, tapa por tapa, a una escucha consciente, conociendo la obra a fondo para el disfrute completo, emocional e intelectual, que es la gran meta.

¹¹ Ludwig van Beethoven: "Sinfonía N.º 5", 1er movimiento, c. 196 ss.

Bibliografía

Fuentes

- Salgado, L.H. *Cuarta Sinfonía ecuatoriana*. Autógrafo FM0033.006. Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito.
- . *Las 9 Sinfonías*, Partituras, Edición Michael Meissner, Cuenca, 2017–2018.
- . *Música vernácula ecuatoriana*, Microestudio. Casa de la Cultura Ecuatoriana: Quito, 1952.

Literatura secundaria

- Beethoven, L. v. *Quinta Sinfonía*, Op. 67, Wien 1808, múltiples ediciones.
- Guerrero Gutierrez, Pablo. “Música de identidad: Apuntes sobre los géneros musicales vernáculos del Ecuador”, *Edosonia* N.º 10, Quito, agosto 2012.
- . *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica: Quito, 2001–2002.
- d’Harcourt, R&M. “La musique des Incas et ses survivances”, *P. Geuthner*. Paris, 1925.

Recuerdo, repetición y memoria en el discurso sonoro

Adina Izarra

Universidad de las Artes
adina.izarra@uartes.edu.ec

Introducción

La música como representación artística ocurre en el tiempo, y como tal necesitamos recordar a cortísimo, o a largo plazo los procesos que ocurren en el discurso musical, para hilar o tratar de entender los juegos estructurales que los compositores desean plantear —o no—. Algunos autores contemplan la repetición como ayuda para la memoria del oyente, para el recuerdo. Otros optan por procesos predecibles y que sea el oyente quien complete o espere la culminación del evento. Otros estilos han prescindido de la repetición y han asumido la variación o desarrollo continuos.

Describo entonces discursos sonoros tradicionales y contemporáneos y su relación con la memoria y cómo he tratado de explorar en mis trabajos estas áreas para declarar estructuras musicales, a mi juicio, coherentes.

De cómo escuchamos en el siglo XXI

Actualmente tenemos a nuestra disponibilidad muchos recursos que nos permiten escuchar todos los posibles géneros musicales del planeta una y otra vez, desde lo comercial hasta lo lejano y étnico, y en todos los casos podemos regresar a esa escucha cuantas veces queramos, pudiendo también diseccionar los trabajos y repetirlos todas las ocasiones que creamos necesario. Inclusive, se ha llegado a crear un género que retoma extractos o muestras

(*samplers*) de muchísimas obras previas, y en forma de collage nos las reinterpreta.

La repetición nos rodea, y si reclasificamos la cita, el *meme*, el chiste gráfico, la referencia histórica o popularmente enfocada, como repeticiones, veremos que es parte importante de la estética actual. Encontramos diversidad de obras artísticas, musicales o no, las cuales se nutren de referencias del pasado artístico y que manejan dos niveles de significados: uno para el que reconoce la repetición del pasado y otro para el que es nuevo en dichas referencias. Algunas personas llegan a conocer antes la referencia o repetición que las obras originales. Recientemente, enseñaba a algunos alumnos en la asignatura de Síntesis el video en YouTube de *Daisy Bell*,¹ programado por Max Mathews en un computador IBM 704² como muestra de la primera vez que una computadora cantó, y uno de ellos manifestó que conocía la cinta *2001 Odisea del Espacio*³ (1968), la película de Stanley Kubrick, y al llevarlos a la sección en la cual están apagando a Hal 9000, la computadora que guía la nave, otro alumno manifestó que conocía ese ojo rojo de ¡Los Simpsons!⁴ Y de allí la clase se convirtió en una clase de rara historia de la música donde la repetición, ‘la cita’, es la que genera un arte cuyas raíces anacrónicas permanecen ocultas para las presentes escuchas. Mi clase se concentró en implantarles esta joven memoria.

En mi propio caso, conocía el tercer movimiento de la *Sinfonía* de Luciano Berio (1968),⁵ *In ruhig fließender Bewegung*, mucho antes de conocer la *Segunda Sinfonía*⁶ de Gustav Mahler, de la cual forma parte, y sobre la cual el movimiento de Berio está construido en su totalidad. Ejemplos como estos hay muchos en el arte de los siglos XX y XXI, la repetición como cita viaja en el tiempo, pero cuando no nos enteramos de que ya había ocurrido y la percibimos como algo nuevo y actual, la obra vive a pesar de la cita, no le hace falta una memoria.

Si nos ubicamos en el mundo de la música del siglo XX encontraremos muchos otros tipos de repetición en los diferentes discursos musicales. Viajemos entonces hacia atrás en este siglo.

1 Harry Dacre. “Daisy Bell”. Disponible en: <https://youtu.be/41U78QP8nBk> [visitado el 15 de febrero 2021].

2 David W. Patterson. “Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick’s ‘2001: A Space Odyssey’”, *American Music*, Vol. 22, N.º 3 (Autumn, 2004): 466.

3 Cfr. https://www.imdb.com/find?q=2001+space+odyssey&ref_=nv_sr_sm.

4 “Una Odisea Espacial, de Stanley Kubrick”. Disponible en: <https://lossimpsonsexplicados.com/una-odisea-espacial-stanley-kubrick/>. [acceso el 16 de febrero de 2021].

5 Luciano Berio. *Sinfonía*. Vienna: Universal Edition, 1968.

6 Gustav Mahler. *Segunda Sinfonía*. Vienna: Universal Edition, 1897.

En Francia, posterior a la Segunda Guerra Mundial, Pierre Schaeffer (1910-1995), compositor que inició la música concreta, inventa el *loop* o bucle. La idea procede accidentalmente de un surco rayado de un disco de 78rpm,⁷ a partir del cual produce la obra de 1948, *Estudio sobre ferrocarriles*.⁸ Posteriormente, en 1951, le fue diseñado un nuevo estudio de grabación que no solo le facilitó el uso de cinta magnetofónica para sus *loops*, sino donde pudo utilizar diferentes aparatos basados en *loop* de cinta, como el "Morphophonon" y el "Phonogeno".⁹ Estos aparatos utilizaban *loops* como estructura básica musical, lo cual fue un importantísimo recurso no solo para la música concreta, sino para la música electrónica en general, ya que permitía prolongar los materiales musicales y extender las estructuras basadas en las grabaciones a través de una repetición automatizada. El *loop* —o dicho en castellano, el bucle— se constituyó en una parte importantísima de las diferentes estéticas populares electrónicas posteriores, y constituye hoy un recurso constantemente utilizado por artistas musicales, conservando esta manipulación de las repeticiones en los artefactos que 'loopean' en *software*, en digital-hardware, incluyendo *software* que 'loopea' en muchas de sus instancias,¹⁰ e incluye artistas que prefieren regresar a lo *vintage* y 'loopear' en cinta electromagnética. En todos estos casos, la repetición es la herramienta principal y se asocia a una estética musical característica, producto de un artefacto mecánico o digital que da la pauta.

Es interesante tratar de seguir la historia del *loop* y cómo ha ido generando diferentes géneros, desde vanguardistas hasta populares y comerciales, y ver hasta qué punto es el recurso técnico de la repetición el que establece la manera de construir la música. Efectos como voltear la cinta en la 'looper' análoga fueron también muy populares, y los podemos encontrar en obras del mundo pop. Paul McCartney relata en un video sobre su regreso a Abbey Road Studios¹¹ que George Martin, el productor de los Beatles, se interesó por el sonido de una cinta yendo hacia atrás, y decidieron incluirla en "I'm only sleeping" de los Beatles. Repeticiones invertidas: nuevas

7 Peter Manning. "The Influence of Recording Technologies on the Early Development of Electroacoustic Music", *Leonardo Music Journal*, Vol. 13, *Groove, Pit and Wave: Recording, Transmission and Music* (The MIT Press, 2003): 5.

8 Pierre Schaeffer. *Études aux chemins de fer*. Disponible en: <http://www.medienkunstnetz.de/works/etude-aux-chemins-de-fer/audio/1/>. [visitado el 16 de febrero de 2021].

9 Manning, "The Influence of Recording Technologies...", 8.

10 Max/MSP y SuperCollider plantean la posibilidad de 'loopear' conservando la estética de los loops de cinta, en los que la altura se ve transformada por la velocidad de reproducción, tal cual en las cintas originales.

11 *Paul McCartney returns to Abbey Road*. Disponible en: <https://youtu.be/rCP3MO0U-Po0>. [visitado el 16 de febrero de 2021].

sonoridades, encontradas desde la música comercial hasta las obras más experimentales.

En el año 1972, Robert Fripp introduce al mundo lo que llamó el *Frippertronics*,¹² sistema de *loops* principalmente para su guitarra eléctrica. Paralelamente en los estudios experimentales se realizaban sistemas más extensos de *loops*, donde la cinta viajaba de grabador en grabador pasando inclusive varias veces por distintos cabezales, produciendo la repetición a diferentes niveles. Se puede observar en la foto de Karlheinz Stockhausen¹³ cómo se utilizaban bases o soportes para dirigir la cinta a diferentes puntos del estudio, y realizar 'looperas' a la medida de las necesidades creativas.

El trabajo con cinta y 'looperas' se puede detectar en los compositores electrónicos puros, como Stockhausen, los concretos, que la inventaron, y los más experimentales como John Cage.

Secuenciar, repetir, recordar

A finales de la década de los 50, una vez consolidados los sintetizadores, entonces análogos, ante la necesidad de grabar o fijar la música en el tiempo (o el equivalente a la partitura) hacen su aparición los secuenciadores. Artefactos que grababan secuencialmente y no en vivo, paso a paso, sonidos electrónicos del propio sintetizador, posiciones de filtros o envolventes, frecuencias y efectos electrónicos y procedían a tocarlos de nuevo en bucle, sobre el mismo equipo donde había sido guardado, constituyéndose en texturas musicales repetitivas, no solo en notas musicales sino en arreglos electrónicos relacionados con las capacidades o características de cada sintetizador. Los encontramos tanto en módulos individuales como integrados a los sintetizadores.

En 1959 Raymond Scott inventó el primer secuenciador llamado Circle Machine,¹⁴ casi contemporáneo con los inventos de Daphne Oram (1966), quien desde la BBC de Londres inventó el *Oramics*, una máquina para secuenciar sonidos electrónicos.¹⁵ Sin embargo, la patente de un secuenciador musical no se encuentra sino hasta el año

12 Luka Osborne. *Frippertronics: How Robert Fripp and Brian Eno Introduced Lopping to the world* (agosto 2019). Disponible en: <https://happymag.tv/frippertronics-how-robert-fripp-and-brian-eno-introduced-looping-to-the-world/>

13 <https://leitersblues.com/helicopter-string-quartet-cuarteto-para-cuerdas-y-helicoptero-de-karlheinz-stockhausen>.

14 Ricardo Jacob. "El secuenciador de Raymond Scott". Disponible en: <http://world-groove.com/contenido/el-secuenciador-de-raymond-scott> [visitado el 16 de febrero de 2021].

15 <https://www.bbc.com/mundo/vert-cul-40225071> [visitado el 16 de febrero de 2021].

1974¹⁶ atribuida a William H. Wetzel. Con la aparición de los sintetizadores digitales portátiles en los años 80, ya accesibles al público en general y a los músicos ejecutantes no especializados, no podía de faltar el secuenciador integrado a los sistemas de grabación propios y digitales de estos nuevos equipos. De nuevo la estética de las producciones contenía muchísimos *loops*, esta vez no grabados sobre cinta como en años anteriores, sino programados electrónicamente sobre el propio teclado.

La invención de los secuenciadores por Oram y Scott es contemporánea con el surgimiento de la música minimalista. Es conocida la relación de Steve Reich con los medios electrónicos: *It's Gonna rain*,¹⁷ de 1965, basada en *loops*, contemporánea de *In C* (1964) de Terry Riley¹⁸ que, a pesar de que es para ser interpretada, la partitura está diseñada con base en módulos que deben ser repetidos una y otra vez, cual *loops*.

Software actual de creación musical como Max/MSP¹⁹ aún conserva referencias a los *loops* 'de cinta', y también los *softwares* de emulación de sintetizadores como el VCV rack,²⁰ poseen numerosos secuenciadores para reproducir no solo los sonidos de los 60 y 70 sino la estética musical propia de la época, influenciada ciertamente por la repetición secuenciada.

El placer de repetir

Ante esta fuerte necesidad tecnológica o musical de producir repeticiones nos preguntamos: ¿cuál es el placer de que la música repita? Extensos estudios psicológicos se han realizado sobre el fenómeno perceptivo del placer que la repetición musical produce,²¹ no así la repetición visual. Elizabeth Hellmuth Margulis, en su libro *On Repeat, How Music plays the mind*,²² examina a profundidad no solo las razones del placer en la repetición sino analiza una diversidad de repertorio repetitivo, desde los pájaros que repiten en su canto, hasta repertorio popular, comercial, clásico y contemporáneo.

16 <https://patents.google.com/patent/US3821712A/en> [visitado el 16 de febrero de 2021].

17 Jeremy Grimshaw. "It's gonna rain" for tape. Disponible en: <https://www.allmusic.com/composition/its-gonna-rain-for-tape-mc0002360349> [visitada el 16 de febrero de 2021].

18 Terry Riley. *In C* (San Francisco: Associated Music, 1964).

19 Cfr. <https://cycling74.com/>

20 Cfr. <https://vcvrack.com/>

21 *Why we really really like repetition in music*. Disponible en: <https://youtu.be/Hzz-mqUoQobc> [visitado el 16 de febrero de 2021].

22 Elizabeth Margulis. *On Repeat, How Music plays the mind* (New York: Oxford University Press, 2014).

Margulis discute históricamente la repetición en la música clásica y hace un resumen de las polémicas durante el siglo XIX, si se debían tocar las barras de repetición o no, así como las repeticiones ornamentadas del barroco. Incluye también aspectos de estilo y conclusiones psicológicas sobre la rivalidad entre lo conocido y lo nuevo. Como dato curioso resalta la cantidad de símbolos en la notación de la música occidental que hacen referencia a muchos tipos de repetición.

Repetición y atonalismo en Latinoamérica

Durante la primera parte del siglo XX, algunos grupos artísticos en Latinoamérica asumieron la atonalidad, particularmente en su presentación dodecafónica, como la anhelada modernización, siendo las nuevas —ya viejas para entonces— tendencias dodecafónicas herramientas primordiales para estar al día con Europa. Esta es una línea de investigación interesante pues refleja no solo la condición colonial de los países latinoamericanos y sus compositores, sino al mismo tiempo los visos políticos asociados al entonces atonalismo musical. Graciela Paraskevaïdis realiza un análisis puntual sobre este estilo en nuestro continente en 1984.²³ Esto llama la atención ya que una de las técnicas explícitas en el dodecafonismo es la no repetición perceptible; la repetición está escondida, organizada de tal manera que, junto con la organización atonal de los materiales, la hace inasible. Esta era una técnica contrapuntística utilizada en épocas en las cuales la matemática musical²⁴ prevalecía sobre la percepción de los materiales y, en ocasiones, lograba enormes edificios musicales, donde, al igual que en lo atonal, los materiales se repetían de formas no inmediatamente perceptibles. Además, el abandono de lo consonante da paso en Latinoamérica a uno de los estilos más polémicos de la historia del siglo XX, el serialismo.²⁵ ¿Es el amor a la modernidad mayor que la exclusión del placer? Recordemos que el placer de repetir es innato al ser humano. ¿Se podría retomar lo atonal con dosis de repeticiones perceptibles?

23 Graciela Paraskevaïdis. “Música dodecafónica y serialismo en América Latina”, 1984. Disponible en: <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/para-dodecafonica.html> [visitada el 16 de febrero de 2021].

24 Las formas más intrincadas del contrapunto: inversiones, retrógrados, aumentaciones y disminuciones obedecen más a elaboraciones matemáticas de los compositores que a fórmulas estilísticas expresivas. Estas repeticiones no son claramente percibidas como tales.

25 El serialismo en su amplio espectro incluye el dodecafonismo y en particular el utilizado con muchas licencias, que en su mayoría fue el utilizado en Latinoamérica.

Los diversos géneros nacionalistas que atraviesan el siglo XX latinoamericano están cargados de repeticiones. Las formas autóctonas, folclóricas, populares o ancestrales —según lo denomine cada país— se valen de este recurso, ya sea repetición inmediata en motivos, o temas, o seccional en regresos, retornos, *ritornelli* o estribillos. La danza en nuestro continente, tan atractiva como sello latinoamericano, no puede estar más marcada de repeticiones, pies rítmicos omnipresentes y referencias motóricas que invitan al baile. ¿Es combinable esto con la modernidad?

¿Cómo no repetir? ¿Cómo no volver a ideas similares en una misma pieza? Algunos estilos lo lograron, principalmente el atonalismo europeo, que no solo contemplaba el alejamiento de lo consonante, sino de la regularidad; no solo alejamiento de lo regularmente rítmico, sino que invitaba a una variación constante, un desarrollo perpetuo. Estudios realizados por Margulis demuestran cómo obras altamente disonantes y no repetitivas, al ser editadas repitiendo diversas secciones, son más accesibles a los grupos participantes en sus experimentos, que las versiones originales. Cita ella a Elliot Carter frecuentemente como un ejemplo de la no repetición.²⁶

Explorando la repetición

He realizado diversos trabajos musicales relacionados con la repetición, siempre en la búsqueda de la respuesta que planteé anteriormente: ¿es posible ser moderno sin ser atonalista o nacionalista? Cada vez que traté de alejarme de lo atonal, durante mis primeras obras, el tema de la repetición era inevitablemente recurrente. La repetición es fundamental en los lenguajes tonales y consonantes, pues es el regreso a lo conocido. La tónica o centro tonal lo que tradicionalmente nos proporciona es un sentido de reposo, estadísticamente deseable y herramienta fundamental para culminar las obras. La forma de estribillo recurrente pareció en su momento una buena opción, basada en la idea de que reconocer una repetición produciría coherencia. En mi trabajo la utilicé para la composición del dúo para guitarra y flauta *A Dos*²⁷ de 1993, donde no solo repetí una idea recurrente, sino que la combiné con elementos consonantes, mientras en los interludios manejaba materiales relativamente atonales (Fig. 1). Así, enfrenté lo tonal con lo atonal, recurriendo en lo atonal a la repetición.

²⁶ Margulis, *On Repeat...*, 15.

²⁷ Adina Izarra. *A Dos*, para guitarra y flauta. Disponible en: https://www.lafipublishers.com/izarra_Chamber.html

A dos
flauta y guitarra

Digitación: R. Riera Adina Izarra

Rápido

Flauta *f*

Guitarra

fl. *cresc.*

g. *sub. p*

(para la 2a. y última vuelta)

© 1993, Adina Izarra

1

Fig. 1. Repetición o estribillo en *A dos*, para flauta y guitarra, bajo permiso de Lafi Publishers, Ltd.

En otras obras de esa época me había ya concentrado deliberadamente en procesos repetitivos y minimalistas, como *Desde una ventana con Loros* (1989), donde utilizo numerosos módulos repetitivos, propios de *In C* de Riley, pero directamente heredados de la obra de Leo Brouwer *La espiral eterna*.²⁸

Desde una ventana con loros
Sobre la "Canción caroreña" de R. Riera

A. R. Riera I Adina Izarra (1989)

Espressivo (♩ = 120)

Fig. 2. Primeros módulos repetitivos de *Desde una ventana con Loros*.

En otras obras para guitarra exploraba elementos de repetición más relacionados con géneros antiguos, como la pasacaglia en *Silencios* (1989), donde un proceso de armonías atonales con bajos en *scordatura* se repite casi en *loop* mientras melodías libres y fracturadas aparecen en sus voces superiores.

²⁸ Leo Brouwer. *La Espiral Eterna* (Edition Schott Music Mainz, 1971). Disponible en: <https://en.schott-music.com/shop/la-espiral-eterna-no49437.html>

SILENCIOS

Para Rubén Riera a guitarra sola

Adina Izarra (1989)
Digitación: R. Riera

Lento, lontano (♩ ca 100)

(1) La primera vez la melodía en armónicos, la segunda sonido natural.

Fig. 3. Ciclos repetitivos en *Silencios*, para guitarra solo

La idea de la pasacaglia o la chacona, así como las variaciones, han estado siempre presentes en muchas de mis obras formales, como en el movimiento “La Hamaca” del concierto para flauta y orquesta *Pitangus Sulphuratus*,²⁹ de 1987, donde los diferentes ciclos melódicos

²⁹ Adina Izarra. *Pitangus Sulphuratus*, el cristofué. (USA: Lafi Publishers, 1987).

de las cuerdas se desfazan en lo que originalmente sería un pasacaglia de armónicos, y los puntos estructurales son cuando las fases de los ciclos vuelven a coincidir. De nuevo un concepto que emana de *loops* que salen y entran en fase.

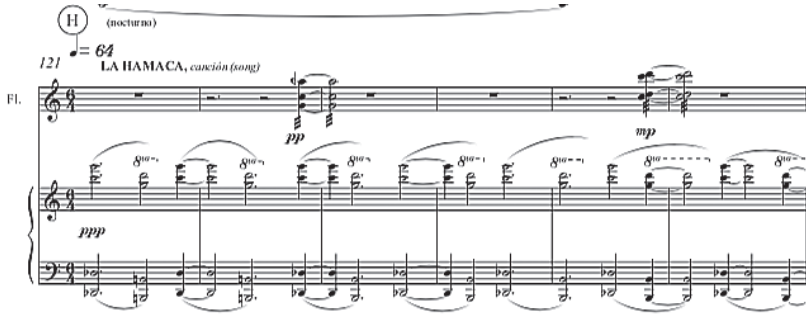


Fig. 4. "La Hamaca" de Pitangus Sulphuratus, reduccion para piano, bajo permiso de Lafi Publishers, Ltd.

La idea de la repetición como herramienta de comunicación está presente. Desde hace algunos años improviso con electrónicos en vivo, originalmente comencé haciendo los electrónicos para mis piezas mixtas, electrónicos interactivos cuidadosamente escritos en partitura, y con el paso del tiempo he asumido la preparación de *patchers*,³⁰ especialmente en Max/MSP, sobre los cuales improviso. 'Sampleando', recapturando gestos de los instrumentistas a los cuales acompaño, la guitarra, la tiorba (Rubén Riera) y recientemente el pianito de juguete (Meining Cheung), y reproduciéndolo todo de diferentes maneras, ya sea procesado por filtros o repetido, 'resampleado' y re-repetido.

Existe en Max/MSP un objeto llamado *function* que me permite reproducir materiales capturados variando su dirección de presentación, una sección hacia adelante, otra hacia atrás, una más rápida, otra en tiempo original y así sucesivamente. De este modo puedo darle muchas propuestas a la misma idea, ciertamente se asemeja a la idea de la manipulación de los *turntablelists*, pero en *software*. Es mi creencia personal que la repetición, siendo objeto de placer, es aún perceptible como parte de la textura y la organización improvisato-

³⁰ Archivos de *software* que contienen programación específica. Se origina en la manera de conectar los paneles originales de los sintetizadores análogos, y deriva del verbo *to patch*, enchufar.

ria. Por ello, cada gesto previamente variado lo repito una diversidad de veces. Esa es ya mi técnica de conseguir la atención tanto de mis co-improvisadores como del público general.

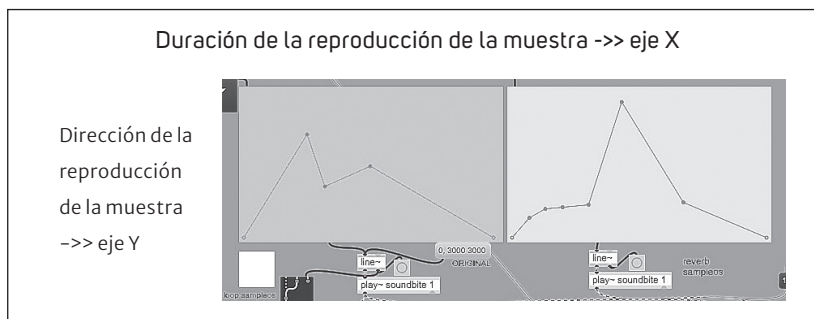


Fig. 5. Patcher de reproducción de 'sampleo' en Max/MSP

De esta manera busco, a través de la repetición variada, una coherencia que yo siento se encuentra allí encapsulada, escondida y garantizada. ¿Es esto más reconocible que los procesos dodecafónicos o atonales? No lo sé, esa respuesta se la dejo a los oyentes.

Finalizo afirmando que la repetición en la música es una constante. La manera de repetir ha generado estilos y texturas características en los géneros musicales. Se han realizado diversos estudios sobre la razón de la repetición en música y el placer obtenido de ella; sin embargo, fuera de estas conclusiones antropológicas creo firmemente que la repetición en sus diversos formatos garantiza coherencia en mi trabajo, coherencia que yo siento que necesito y que es una de mis herramientas de comunicación tanto con mis co-improvisadores como con mis intérpretes y el público en general.

Bibliografía

- Berio, Luciano. *Sinfonía*. Universal Edition Vienna, 1968.
- Brouwer, Leo. *La Espiral Eterna*. Edition Schott Music Mainz, 1971. <https://en.schott-music.com/shop/la-espiral-eterna-no49437.html>
- Holmes, Thom. "Early Synthesizers and Experimenters". *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture* (3rd ed.). Taylor & Francis. ISBN 978-0-415-95781-6. 2008. Visitado el 16 de febrero de 2021.
- Izarra, Adina. *Pitangus Sulphuratos, el cristofué*. USA: Lafi Publishers, 1987.
- . *Desde una ventana con loros* (ms), 1989.
- . *Silencios para guitarra sola*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1990.
- . *A Dos, para guitarra y flauta*. USA: Lafi Publishers, 1991.
- Jacob, Ricardo. "El secuenciador de Raymond Scott". <http://worldgroove.com/contenido/el-secuenciador-de-raymond-scott>. Visitado el 16 de febrero de 2021.
- Mahler, Gustav. *Segunda Sinfonía*, Universal Edition Vienna, 1897.
- Manning, Peter. "The Influence of Recording Technologies on the Early Development of Electroacoustic Music". *Leonardo Music Journal*, Vol. 13, *Groove, Pit and Wave: Recording, Transmission and Music*. The MIT Press, 2003: 5-10.
- Paraskevaidis, Graciela. "Música dodecafónica y serialismo en América Latina". *La del Taller*, N.º 3, Montevideo, abril 1985. <https://www.latinioamerica-musica.net/historia/para-dodecafonica.html>. Visitada el 16 de febrero de 2021.
- Patterson, David W. "Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's '2001: A Space Odyssey'", *American Music*, Autumn, Vol. 22, N.º 3 (Autumn). University of Illinois Press, 2004: 444-474.
- Riley, Terry. In C. San Francisco: Associated Music Publisher, 1964.

Instantáneas, o cómo leer una práctica instrumental libre

Manuel Larrea

Universidad de las Artes
manuel.larrea@uartes.edu.ec

Así, la metáfora nos pone en relación
con la otra dimensión de las cosas,
con su dimensión invisible.

Adonis¹

Este ensayo es un intento por revisar distintos acercamientos a la improvisación en tiempo real. El objeto de estudio son tres improvisaciones para piano solo, ejecutadas por mí y grabadas el lunes 18 de noviembre del 2019. Este producto sonoro fue el detonante para una lectura interdisciplinar, una suerte de autocartografía, para la que abrí un diálogo con teorías alrededor del cuerpo (Laban), el principio enactivo (Varela) y la organización de sistemas complejos.

Memoria, cuerpo y juego fueron los temas recurrentes en el abordaje que realicé a los archivos sonoros como intérprete. Este rol se intercambió, por tanto, de ejecutante a escuchante. ¿Qué reveló esta escucha atenta? Otras muchas preguntas; mas, utilizando la metáfora de la fotografía, finalmente logré captar diversas instantáneas, hechas de memoria, imágenes, energías, gestos y sonidos; así como un sistema de impresión personal que juega con diversos códigos tomados de la música y la danza.

¹ Adonis. *Sufismo y Surrealismo* (Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2008):173.

Revelación uno: Ejercicio de escucha y memoria, el cuerpo como acción

Inicio la reescucha de mi propio trabajo. La escucha se desplaza a la figuración visual. Lo primero que veo a través de los sonidos es mi propia imagen: yo sentado frente al instrumento.

La silla con respaldar (28/09/19)

Un sábado, ocho de la mañana, tuve la oportunidad de trabajar una sesión corta con la pianista y docente colombiana Pilar Leyva. Me recomendó sostener mi «libertad interpretativa» relajando tanto cuerpo como mente; buscar soluciones a ciertos ‘pasajes musicales’ en/con/ el teclado; abandonar ideas fijas y que sean mis manos las que estén dispuestas (preparadas) al devenir interpretativo. ¿Cómo? Sin tensión. Y por último: «que si no me cuidaba, posiblemente me quedarían pocos años más de intérprete».

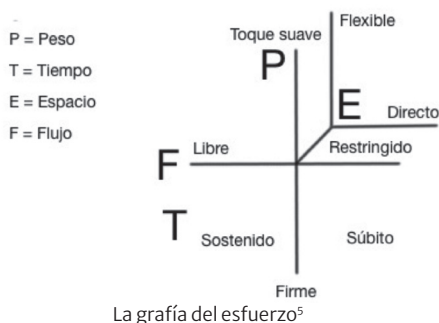
A nivel práctico significó utilizar una silla con respaldar para que descansara mi espalda, y así empezar a alejarme del piano ya que, por costumbre (o mala costumbre), acercaba mucho mi cuerpo al instrumento, y esto podría estar ejerciendo un bloqueo de energía que debe naturalmente desplazarse por mis brazos, y llegar al teclado. Luego de acalorados intentos por conseguir la silla con la altura adecuada, me encontré con distintas variables que efectivamente cambiaban mucho de mi hacer interpretativo: colgaba menos la cabeza, me permitía una mejor lectura de la partitura, tenía mejor visión periférica hacia el teclado, mis brazos lograban (o se sentía) mayor extensión en el teclado, extrañeza al ubicar los antebrazos más abajo de lo normal, al ser sillas ergonómicas me sentía atrapado en el asiento, incomodidad para mover los pedales, sueño.

Muchos de estos puntos se resuelven consiguiendo y/o construyendo una silla que ergonómicamente se adapte mejor a mi cuerpo, pero extrañaba la cercanía con el piano, y esto debido a la imposibilidad de realizar técnicamente lo que le ocurre a mi cuerpo al hacer música: moverse libremente. El estar ‘cómodo’ me había desconectado de las frases, segmentos, líneas y grupos de notas que dependían de cómo mi cuerpo (cabeza, cuello, espalda, hombros, antebrazos, codos, pelvis, rodillas, piernas, pies) se preparaba para tal cometido. La posición de mi cuerpo dependía (también) de su nivel de ‘dis-posición’ para responder a una me-

moria corporal ejercitada en la praxis instrumental de años, donde el esfuerzo necesitado detonaba «la mecánica del movimiento». Rudolf Laban lo explica así:

Todo movimiento humano se halla indisolublemente ligado a un esfuerzo, que constituye su origen y su aspecto interior. El esfuerzo y la acción resultante pueden ser tanto involuntarios como inconscientes, pero está claro que están siempre presentes en cualquier tipo de movimiento del cuerpo; si fuera de otra forma no podrían ser percibidos por los demás, ni ser efectivos en cuanto al entorno de la persona que se mueve.²

Toda acción corporal básica se manifiesta «por medio de los elementos de peso, tiempo, espacio y flujo».³ Si en una sesión de escucha logramos distinguir los parámetros medibles del sonido como altura, duración, intensidad y timbre, qué pasa con acciones como arremeter, acuchillar, golpear, latigear, presionar, retorcer, deslizar y flotar, que son las 8 acciones básicas descritas por Laban.⁴



Regreso a la experiencia de la silla y me pregunto por mi cuerpo (parafraseando a Heidegger cuando se pregunta por la técnica), por los impulsos y/o pretextos que me accionan, que me delatan, por aquello que posiblemente se esté dibujando en el interior del ar-

² Rudolf Laban. *El dominio del movimiento* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1987): 42.

³ Estos cuatro elementos (La grafía del esfuerzo) son fundamentales para la comprensión del esfuerzo corporal, y anidan las acciones básicas que pretendo incorporar como parámetros 'extra' musicales.

⁴ Laban, *El dominio...*, 132.

⁵ Laban, *El dominio...*, 142.

chivo sonoro. Así que, siguiendo a Laban, haré una reflexión sobre mi propia corporalidad al improvisar; es decir, de las pistas visuales, evocaciones, instantáneas, que me entregan los audios grabados para recordar(me).

Breve diálogo con Laban

Al tener y usar tapones, aislo el espacio exterior, incluso no escucho mi propia ejecución mientras la realizo. Solo escucho mis pensamientos que ‘tararean’ ideas, reflejadas también en mis manos. En definitiva, me silencio en movimiento.

—Mi memoria / instantánea 1: El movimiento de brazos, codos, manos y dedos es constante. Trato de mantenerme erguido aunque cada gesto sonoro me sugiera hacer una flexión de lado a lado.

—Laban: «La respiración era un movimiento liviano, relajado, pero ahora se levanta más peso, y hay una fuerte tensión en los músculos de todo el cuerpo, a medida que este se eleva y se yergue».⁶

—Mi memoria / instantánea 2: Me desplazo longitudinalmente, aunque una parte de mi cuerpo, por momentos, permanece en el punto inicial y así logro estirar y alcanzar el extremo del teclado.

—Laban: «El esfuerzo que se hace al levantarse no está compuesto solamente de diferentes tensiones livianas y fuertes de los músculos, sino también de variadas formas en el espacio».⁷

—Mi memoria / instantánea 3: Izquierda y derecha, arriba y abajo, círculos sin coherencia rítmica alguna. La cabeza no tiene eje. No tiene cuello. Se desplaza y punto.

—Laban: «Los movimientos flexibles toman muchas direcciones simultáneas en el espacio, pero el movimiento de estiramiento solo unas pocas, para finalmente adoptar la dirección definida hacia arriba».⁸

Se me hizo necesario leer(me) para desocultar(me). ¿Y qué develó mi cuerpo para ser considerado parte de este discurso sonoro?

«El producir acontece cuando llega lo velado a lo develado».⁹ Yo, desnudando mi ‘hacer’ como compositor en tiempo real, aplicando una memoria corporal que se construye en y con el tiempo, siendo responsable de lo que acontece, lo que se dibu-

⁶ Laban, *El dominio...*, 131.

⁷ Laban, *El dominio...*, 131.

⁸ Laban, *El dominio...*, 131.

⁹ Martin Heidegger. *Filosofía, ciencia y técnica*, (Santiago: Editorial Universitaria, 1997): 120.

ja, lo que se teje. No es solo una cuestión de una silla con respaldar o el uso de códigos corporales normativos. Se trata de modos aprehendidos en el cuerpo que agitan otras prestaciones técnicas. ¿Perjudiciales?, posiblemente. Por lo experimentado hasta el momento, cabría cuestionar que el gesto corporal vaya siempre de la mano con el gesto musical, refiriéndome a los estilos, su ejecución y un 'ideal kinésico'.

Revelación dos: El juego, la memoria y lo relevante, el cuerpo como ausencia y evocación

Qué más que saber salir de las cuerdas
& fajarse la madre en el centro del ring.

Mario Santiago Papasquiaro¹⁰

¿Cuál es la dinámica del reescuchar? ¿Cómo se lee el instante de una grabación sonora? ¿Qué imágenes, sensaciones, recuerdos aparecen y desaparecen? ¿Cómo y cuánto se atrapa? «¿Qué destino cabe a los fantasmas?».¹¹ Tal vez 'titilar' una presencia. Para ello creo un sistema de comunicación particular, propio, donde intento dialogar con el fantasma que está en el archivo: mi cuerpo como ausencia, que se re-presenta evocándolo en este juego de memoria y reescucha.

Detener el tiempo,¹² una forma de pre-ludio

El juego infantil se halla completamente saturado de conductas miméticas, y su campo no se encuentra en modo alguno limitado a lo que un hombre puede imitar en otro. El niño no juega solo a 'hacer' el comerciante o el maestro, sino también el molino de viento y la locomotora.¹³

10 Del poema "EME ESE PE", 1998, <http://matapalocartera.blogspot.com/2009/07/eme-ese-pe.html>.

11 José Antonio Sánchez. "Presencia y desaparición", audioconferencia en el marco de Experimenta/Sur 2015, Encuentro internacional de artes vivas, 59:16, <https://soundcloud.com/mapa-teatro/jose-antonio-sanchez-presencia-y-desaparicion> [acceso 31 de agosto de 2020].

12 Frase dicha por mi sobrina cuando me asistía manipulando el cronómetro durante mis ejercicios técnicos preliminares.

13 Walter Benjamin. *Juguetes* (Madrid: Casimiro libros, 2015): 47.

Para Walter Benjamin esta posibilidad de transformación, ‘idealizada’ por la conducta infantil, se pierde en el hombre moderno debido a los «escasos restos de aquellas correspondencias y analogías mágicas que eran familiares a los pueblos antiguos».¹⁴ Mi búsqueda como improvisador, entonces, es la búsqueda de un cuerpo mágico, un organismo mimético, un territorio por agenciar apariciones. En definitiva, un espacio de exploración lúdica y contaminación poiética.

Asumo el juego como un sistema y, para explicarlo, tomo un reloj de arena como ejemplo de sistema ‘complejo’. Debido a la interacción y no linealidad de sus componentes (granos), cada uno se autoorganiza, generando un comportamiento emergente (no predecible), igual que el sistema nervioso central (neuronas), el sistema inmune (anticuerpos), la sociedad (revoluciones), el ecosistema (seres vivos) y las ciudades (comercio). Los granos de arena, que caen en un punto específico hasta alcanzar un ángulo máximo, generan una red de relaciones internas que se transforman y/o adaptan en la relación tiempo-espacio.¹⁵

A nivel musical, podríamos ejemplificar lo expuesto a través del compositor y multi-instrumentista Anthony Braxton, quien califica su trabajo de holístico. Yo lo llamaría, además, ‘autoorganizador holístico’, pues su universo sonoro (multi-lógico) se construye como un sistema complejo. Unifica tres planos perceptivos: el dinámico-abstracto, el concreto y el intuitivo. Tanto la música escrita (estable), como la improvisada (fluida), unificaban al compositor-instrumentista en un potencial creador de axiomas estéticos, develando un sistema ‘vivo’:

[...] todas estas obras son parte de un mundo en sintonía con su sonido orgánico, y todos estos esfuerzos buscan afirmar mis experiencias de vida: siendo esto, lo que he aprendido y experimentado en mi vida actual (real), tal como se percibe a partir de mis sistemas de valores, en lugar de los valores sociales y/o políticos impuestos.¹⁶

14 Benjamin, *Juguetes*, 48.

15 IFUNAM. “Sistemas complejos”, documental rodado en 2015, video en YouTube, 1:44, <https://www.youtube.com/watch?v=1CCXffSkr6g> [acceso el 24 de febrero 2021].

16 Anthony Braxton. “Introduction of catalog of Works by Anthony Braxton (1988)”, en *Performance practice resources*: 1, <http://tricentricfoundation.org/performance-practice-resources>. <[...] all of these works are part of one organic sound world state—and all of these efforts seek to affirm my life experiences: that being, what I have learned and experience in my actual (REAL) life—as perceived from my value systems— rather than from imposed social and/or political values>. (Traducción del autor).

En su conjunto de obras, el material compositivo (de estructura alternativa propia y singular) fluctúa entre sistemas que se conectan el uno con el otro, como también métricas, dinámicas y partes instrumentales que tienen características autónomas, y cuyos parámetros se relativizan y/o negocian. En resumen, obras marcadas por una intención e interacción del momento «para establecer nuevos conceptos sobre la estructura (forma) y la dinámica de participación».¹⁷

Tomando como modelo a Braxton se me revela que mi sistema está basado en la idea de preludio,¹⁸ *ludus*, mimetismo, magia, autoorganización y dinámica vital. De estas ideas surge un modelo propio al que denomino 'detener el tiempo' y que conlleva las siguientes etapas: experiencia, visualización, adaptación técnica, asimilación y viaje interpretativo. Este modelo lo trabajo desde el enfoque enactivo. Este enfoque propone un aprendizaje desde el redescubrimiento del sentido común, resolviendo tu ser en el hacer. Aprender desde el acompañamiento, la mirada y su interpretación (más que una reproducción y/o imitación). Para el biólogo Francisco Varela:

[...] la mayor capacidad de la cognición viviente consiste en gran medida en plantear las cuestiones relevantes que van surgiendo en cada momento de nuestra vida. No son predefinidas sino enactivadas: se las hace emerger desde un trasfondo, y lo relevante es aquello que nuestro sentido común juzga como tal, siempre dentro de un contexto.¹⁹

Encuentro que mis propuestas de improvisación libre son una provocación que hace emerger una memoria ontológica vital que me revela esas cuestiones relevantes de las que habla Varela. Descubro que 'lo' relevante en mi praxis es el gesto corporal que labora, teje e interco-

¹⁷ Braxton, "Introduction of catalog...", 3: "[...] to establish fresh concepts about structure (form) and participation dynamics". Traducción del autor.

¹⁸ Este concepto debe leerse como lo plantea Julia Paladini en "La lógica del preludio: Su valor de uso, el gozo y la lucha contra la agonía (2018)", <http://proyectoscorax.com/logica-del-preludio-sobre-el-valor-de-uso-el-placer-y-la-lucha-contra-la-agonia>.

¹⁹ Francisco Varela. *Conocer* (Barcelona: Gedisa, 2005): 89.

necta. «Buscar soluciones dentro del teclado», me sugirió la maestra Pilar Leyva. Yo lo expando y amplifico, primero pensando en mi relación con el objeto instrumental/musical; y segundo, desde la conciencia de mi cuerpo y su accionar.

Al movernos creamos cambios de relaciones con otro cuerpo, sea este objeto, persona o partes de nuestro propio cuerpo, y al hacerlo nos movilizamos por/en tres fases: 1) Una fase preparatoria donde el mirar —de la cara, manos, pies y pecho— nos permite avisorar una posible conexión con el objeto; 2) Una segunda fase donde el contacto es real y se toca, desliza, transfiere el peso, se porta y sostiene el objeto; y 3) Una fase de abandono donde se separa y aleja toda acción de relación para con el objeto.²⁰

En definitiva, un cuerpo enactivado desde su relación con el objeto que es tanto aprehendido como contaminado. Mi relación con esos otros —instrumento, espacio escénico, mi propio cuerpo y los cuerpos de los asistentes al evento, a los que José Antonio Sánchez llama ‘testigos’— implica liberar energías que se autoorganizan como en un sistema complejo. Pero para lograrlo debo generar ‘pres’: pre-ludios, pre-dicciones, pre-textos, pre-escrituras, pre-establecimientos, pre-calentamientos.

Mi pre-calentamiento

- a) Estirar la espalda flexionando el tronco hasta que las manos tocan el suelo.
- b) Caminar en esta posición (como un animal cuadrúpedo) hasta el instrumento.
- c) Una vez frente al instrumento, sin cambiar la posición de piernas y tronco, impulsar los brazos hacia atrás haciendo una gran circunferencia que termina con las manos sobre el suelo. Realizar este movimiento de brazos varias veces. Los brazos, al descender, podrían generar un sonido percutido debido a la forma en que las manos llegan al suelo.
- d) Respirar y suspender ligeramente el cuerpo para repetir los movimientos de brazos pero esta vez ya no caen las manos al suelo sino sobre la superficie del teclado, para tratar de ejecutar algunas frases, motivos, grupos de notas y/o des-

²⁰ Laban, *El dominio...*, 127-129.

plazamientos por la superficie. Los brazos, dependiendo de la intención y/o esfuerzo, podrían caer al suelo, y tocaría regresar al giro para caer otra vez sobre el teclado.

- e) Poco a poco, regresar a la posición animal y desplazarse en reversa hacia la butaca que, desde el inicio, se encuentra ubicada transversalmente en relación al teclado.
- f) Pasar sobre la butaca hasta colocar el pecho sobre ella, e inmediatamente extender piernas y brazos. El cuerpo queda paralelo al suelo y perpendicular en relación con el teclado.
- g) Al extender las extremidades, imaginar a un nadador y extender los brazos intentando alcanzar el piano en esta posición.
- h) Finalmente, exhausto, dejar caer las extremidades, colgando sobre la butaca. Lo único que permanece activo es la respiración.

Toda esta preparación física (inspirada en Laban) me permite, durante la improvisación en tiempo real, desocultar un otro cuerpo lingüístico y poético.²¹ Esta re o de-velación es traducida por los testigos, sobrevivientes, que se dieron el tiempo de ser espectadores capaces de activar su sentido contemplativo.

Revelación 3: Del registro sonoro a otras impresiones

Como resultado de un primer ejercicio de escucha me surgen preguntas alrededor de cómo representar el gesto/cuerpo ausente y su acción que 'no se ve' en una grabación sonora, con qué soporte de inscripción²² registrarlos. ¿Ese gesto ausente, ese fantasma, es posible captarlo en su totalidad?

De la dificultad de este ejercicio surge el título instantáneas, que es lo que he logrado hasta el momento, y que me llevan a proponer un sistema de impresión (de imprimir), para que no se bo-

21 José Antonio Sánchez en su conferencia "Presencia y desaparición" compara a los cuerpos de 'labor' como espacios de explotación, diferenciándolos con los lingüísticos/poéticos que están dispuestos socialmente a la comunicación y cooperación.

22 Entendemos como soporte de inscripción al papel, video, cinta, espacio, cuerpo, radiografía, telar, memoria. Todo tipo de dispositivo que guarde saberes.

rren como pasa con las tomas de las viejas *Polaroids* por el paso del tiempo. Aquí mi sistema de notación gestual-musical. Este sistema incluye descriptores, que son la combinación de texto, notación musical y signos. En los siguientes gráficos mostraré solo los descriptores que representan lo gestual y que sugiero revisar a la par de la escucha de las grabaciones.²³

Antecedentes

Las grabaciones se llevaron a cabo en el Salón Multiusos de la Universidad de las Artes. Un salón de 117,25 m². Para las ocho de la noche estábamos: un equipo 'afinando' la sesión de grabación, un piano Yamaha C7 de media cola, y una sola consigna que se comunicó al inicio del proyecto:²⁴ realizar tres 'tomas', 'takes', 'pasadas', de un máximo de diez minutos cada una.

Tres improvisaciones, antagónicas entre sí, para escoger solo una: la 'mejor'. Aparecieron, en ese momento, las primeras dudas: ¿la mejor interpretada, cohesionada o aplaudida? ¿Cuántas improvisaciones puedo realizar en un tiempo determinado?²⁵ ¿Cómo las contabilizo? ¿Cómo coloco el temporizador/reloj para medir la ejecución: de 0-10, o de 10-0? ¿Son los silencios, el sonido ambiente, las respiraciones, la energía parte de la obra? ¿Pruebo sentándome, en algún momento, en una silla con respaldar y veo qué pasa?

Aunque los discursos de cada una de las improvisaciones hayan sido distintos, existía claramente la posibilidad de algún hilo conductor, llámese célula, textura, pulso, silencio. Era evidente el riesgo que se tomaba al pretender ejecutar tres espacios temporales tan distintamente marcados. A pesar de la consigna creo que no se obtuvo sino una serie de 'calentamientos' que considero un resultado inacabado que podría continuar... ¿por siempre? Queda la posibilidad de un eterno retorno a nuevas variantes, comienzos, pendientes.

Las formas y estructuras improvisadas devinieron en tejer no solo el tiempo pactado sino también cada silencio intermedio, y en dejar que el mismo esfuerzo enactivado detonara nuevos y viejos universos texturales e interconexiones.

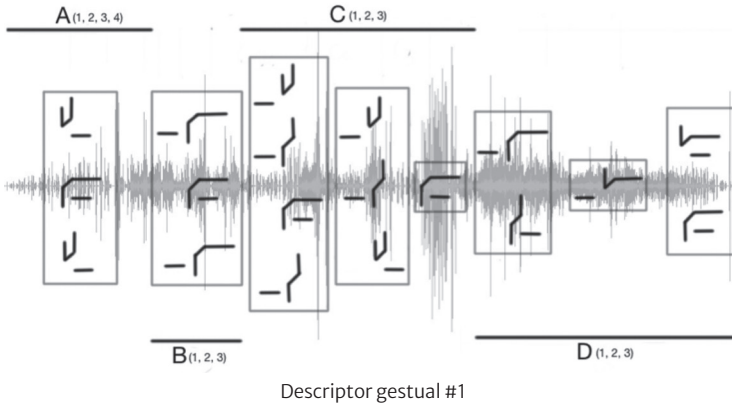
²³ Las tres grabaciones se las pueden encontrar en el siguiente link: <https://soundcloud.com/user-78220635/sets/improvisacion-es>.

²⁴ El proyecto contaba con más participantes y ejecutando otros estilos de música.

²⁵ Pequeños discursos sonoros, micro-secciones, capítulos dentro de un tiempo pactado.

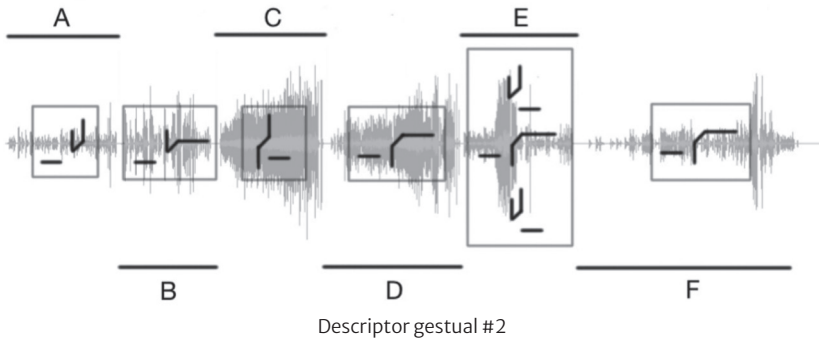
1. Temporizador

En una primera escucha se descubren, poco a poco, los gestos (corporales y musicales) que se repiten a lo largo de los diez minutos. Para tal cometido, hemos generado letras que nos sirven para determinar secciones y subsecciones (variaciones). Muchas de ellas se yuxtaponen.



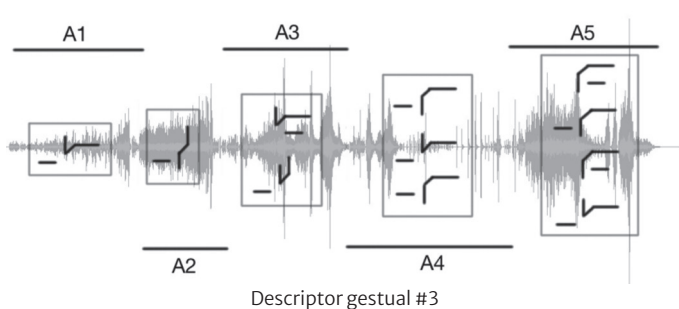
2. Respiro

Estas son secciones contrastantes y asimétricas entre ellas. Básicamente se pone a prueba el registro (tesitura) tanto del teclado como mi capacidad de gestionar especialmente aquellos registros que, al ser extremos, necesitan de un cuerpo capaz de, por momentos, 'contorsionarse', 'abrirse', 'agudizarse'. Si bien el motivo contrastante aparece como *leit motiv*, son las extensiones y su desarrollo lo otro que también permanece, y que buscaría su propio discurso.



3. Envolvente

Esta es una sola sección con variantes del mismo motivo. Este motivo aparece en cada variante en diversos momentos de la misma. Digamos que lo encuentro más coherente entre sus partes y resolutivo en su forma. ¿Será que los dos primeros fueron un primer ejercicio de calentamiento interpretativo del tercer y último movimiento?



Apuntes de una testigo

Como ejercicio complementario a mi proceso de autoescucha y siguiendo la idea de testigos que propone Sánchez, realicé un cuestionario sobre el día de la grabación a mi productora (ojo fiscalizador), para realizar una comparativa de ‘memorias’. Fueron doce preguntas sobre técnica, tecnología, psicoacústica y agenciamiento estético. De la información obtenida, una de sus respuestas me volvió a colocar en aquel «desocultar» al que se refería Heidegger. Pregunté por algún detalle sonoro de aquel día que se conserve en su memoria. Ella recordó la nota desafinada que le era insoportable.

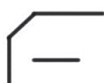
Se ejecutó una avalancha de notas, *clusters*, acordes, arpeggios, golpes agudos y graves, deslizamientos y caídas (gestos corporales), onomatopeyas, pisadas, risas, respiración, el crujir de mis huesos, la silla arrastrándose, el aire acondicionado de fondo, los fantasmas del salón que todavía pasean de vez en cuando, el ruido de la máquina del piano, mis uñas sobre las teclas, mi brazo rozando la camiseta, y el sonido de la ciudad que, a pocos metros, seguía despierta. Y a todo esto, resulta que una nota, específicamente una cuerda que estaba menos o más templada que las otras dos, generando batimento, esa disonancia, —¿disonancia a qué?— era lo único que se alojó en la memoria de la testigo. ¿Será que aquello fue lo particularmente armónico de aquel día?

Finalmente, este es un análisis de cómo me acerqué, tanto ejecutante como escuchante a las grabaciones. Esto me permitió registrar una serie de gestos corporales y musicales que allí encuentro y avisorar, así, otros caminos performativos que seguirán en la búsqueda de la memoria, el cuerpo y el juego como un todo holístico.

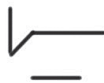
Glosario

Este glosario está tomado del sistema de escritura que Rudolf Laban implementó en las artes escénicas y que creó para representar las 8 acciones corporales básicas, que organiza en dos categorías. Su sistema es mucho más complejo y avanzado, pero hemos tomado y reorganizado puntualmente solo este pequeño segmento de signos para la tarea que nos impusimos.

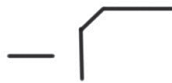
Lucha o resistencia



Arremeter:
Firme
Súbito
Directo



Golpear suavemente:
Toque suave
Súbito
Directo



Presionar:
Firme
Sostenido
Directo

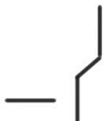


Dar latigazos:
Firme
Súbito
Flexible

Complacencia o docilidad



Flotar:
Toque suave
Sostenido
Flexible



Retorcer:
Firme
Sostenido
Flexible



Dar latigazos leves:
Toque suave
Súbito
Flexible



Deslizar:
Toque suave
Sostenido
Directo

Bibliografía

- Adonis. *Sufismo y surrealismo*. Madrid: Ediciones del oriente y del mediterráneo, 2008.
- Benjamin, Walter. *Juquetes*. Madrid: Casimiro libros, 2015.
- Braxton, Anthony. "Introduction to catalog of Works by Anthony Braxton (1988)". Performance practice resources. <http://tricentricfoundation.org/performance-practice-resources>.
- Heidegger, Martin. *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Universitaria, 1997.
- IFUNAM. "Sistemas complejos". Documental rodado en el 2015. Video en YouTube, 1:44. Acceso el 24 de febrero 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=1CCXffSkr6g>.
- Laban, Rudolf. *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos, 1987.
- Sánchez, José Antonio. "Presencia y desaparición". Audioconferencia en el marco de Experimenta/Sur 2015. Encuentro internacional de Artes Vivas, 59:16. Acceso 31 de agosto de 2020. <https://soundcloud.com/mapa-teatro/jose-antonio-sanchez-presencia-y-desaparicion>.
- Varela, Francisco. *Conocer*. Barcelona: Gedisa, 2005.

La escucha musical latinoamericana

Formando criterio

Darío Peñaloza
AudioPlace
dariopenaloza@gmail.com

En este ensayo se tratarán de establecer los parámetros de escucha para el mejor entendimiento de nuestras raíces musicales, determinando la importancia particular de los elementos que componen la música en sí. El ritmo, la armonía, la melodía y el ambiente que esto genera se deben tratar de manera distinta según los diferentes estilos que aborda nuestra región, determinada particularmente por su instrumentación. A lo largo de la extensión territorial, de Sur a Centroamérica van variando los instrumentos, así como los roles de protagonismo se alternan incluso por su altura o cercanía a la costa. Por ejemplo, en las zonas andinas predominan los instrumentos melódicos y en las zonas costeras, los rítmicos.

Se hace un análisis histórico sobre las razones y consecuencias en la calidad de estas producciones, así como de las grabaciones folclóricas y evolución, con ejemplos e investigaciones que sirven de parámetros de comparación en donde los mitos pueden cambiar dando paso a nuevas posibilidades. Nos encontramos en una búsqueda de la preservación y disfrute de esta expresión artística que nos debe llamar la atención responsablemente y espero que este escrito contribuya incentivando a mejorar la calidad sonora de nuestras producciones latinoamericanas.

Las referencias

Desde que salí de mis estudios formales de audio, a principios de los años 80, me planteé la búsqueda de referencias sonoras en los más altos estándares de la industria discográfica. Me refiero a las características y cualidades particulares en cuanto a sonido y ten-

dencias determinadas por gente especializada en establecer estos parámetros sonoros; a los sonidos más complacientes para el oído humano dentro de su espectro y que determinan un modelo como factor de calidad y no de mediocridad. Los sonidos cálidos y más agudos (en menor proporción) tienden a ser parte de este modelo. Estas referencias las encontraba en revistas especializadas de audio y música además de la lista anual de los premios Grammy¹ (y posteriormente los Latin Grammy), principalmente en la categoría de Mejor Ingeniería de Grabación para un Álbum.

Estas referencias pertenecían siempre a producciones realizadas fuera de Latinoamérica, comenzando por ejemplo con el famoso disco *Getz/Gilberto*² grabado por el estadounidense Stan Getz y el brasilero João Gilberto en 1964, donde aparece la pieza “La chica de Ipanema”, grabado en la ciudad de Nueva York por el entonces ingeniero Phil Ramone. Esta se convirtió en una referencia incluso 20 años más tarde con la aparición de los discos compactos (CD) al reproducir a través de un medio digital la fidelidad de la grabación original. Por supuesto, resaltaron por su ingeniería de sonido los discos de grupos como The Beatles con *Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band*³ a manos de Geoff Emerick o Pink Floyd, *Dark Side of the Moon*⁴ realizado por Alan Parsons. Pero es en 1984, con el disco de Rubén Blades y Seis del Solar *Buscando América*,⁵ realizado por el ingeniero David Rodríguez, donde se evidencia que la música tropical puede sonar con los mismos estándares de calidad que otros estilos. Tal vez al incorporar sonoridades del rock, como reverberaciones largas a una batería, ayudan a cruzar esa frontera de sonoridades, como sucede en el tema “Desapariciones”, sin que eso afecte el resultado de alta fidelidad del resto del disco. Lo mismo corroboré a mediados de los 80 con el disco del grupo venezolano El Cuarteto *El Diablo Suelto*,⁶ grabado y mezclado por Rafael Henríquez, en el que la música de raíz tradicional llegó a otro nivel sonoro, sin contar el virtuosismo de sus ejecutantes de una manera acústicamente natural. Tal vez estas referencias son las que me llevaron a cuidar, de la mejor manera posible, la música realizada en mi país.

1 GRAMMY <https://www.grammy.com/> y <https://www.latingrammy.com/es>

2 Stan Getz – João Gilberto, *Getz/Gilberto* (M.G.M Verve, 1964), disco compacto.

3 The Beatles, *Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (EMI Records, 1967), disco compacto.

4 Pink Floyd, *Dark Side of the Moon* (EMI Records, 1973), disco compacto.

5 Rubén Blades y Seis del Solar, *Buscando América* (Elektra/Asylum Records, 1984), disco compacto.

6 El Cuarteto, *El Diablo Suelto* (Sonográfica, 1986), disco compacto.

A lo largo del tiempo siguieron apareciendo referencias y la lista fue creciendo en distintos géneros, en donde el jazz fungía como un factor importante y denominador común. Ejemplos de esto pudiéramos nombrar al disco de Donald Fagen *The Nightfly*,⁷ grabado y mezclado por los ingenieros Roger Nichols y Elliot Sheiner respectivamente; la grabación de James Taylor *Hourglass*,⁸ realizada por Frank Filipetti; o el trabajo de Sérgio Mendes, *Brasileiro*,⁹ de la mano de Bruce Swedien, ingeniero de Quincy Jones y Michael Jackson.

Algunas de estas referencias se las recomiendo a mis alumnos para ayudarlos a conocer los estándares de excelencia del audio en lo que respecta a nuestro rol como ingenieros de sonido. Cómo trabajar la música lo mejor posible, plasmándola en los 4 elementos que para mí son importantes: la respuesta de frecuencia, el rango dinámico, la distribución en el estéreo y la profundidad.¹⁰ Es importante disponer de una amplia gama de sonoridades a través de distintos estilos musicales, para lograr hacer que la expresión artística llegue de la mejor manera posible al oyente. Y esto es uno de los puntos más importantes a tratar, ya que vinculamos estos parámetros a la música foránea y no la implementamos en nuestras expresiones culturales por el 'hándicap' tecnológico que nos antecede y que llevamos años arrastrando.

Las tendencias o modas afectan la sonoridad y prevalecen en cuanto al mercadeo de los productos, pero los altos estándares siempre deben existir y la calidad no es vinculante con las ventas. Lamentablemente, es al contrario en la mayoría de los casos. Con el tiempo y los cambios tecnológicos, ha habido una inclinación hacia el exceso de agudos y frecuencias altas, al ser 'descubiertas' con la era digital y la aparición de los discos compactos a mediados de los años 80. Por suerte, eso fue regularizándose hacia sonoridades más naturales, pero luego vino la famosa guerra del volumen, en la que los artistas querían sonar cada vez más alto en las emisoras de radio y que las canciones que los precedían. Esto fue en detrimento de la calidad sonora, ya que llega un momento en que al comprimir o limitar tanto el nivel de una canción para poderle subir el volumen, su calidad se ve comprometida para fa-

7 Donald Fagen, *The Nightfly* (Warner Records, 1982), disco compacto.

8 James Taylor, *Hourglass* (Columbia, 1997), disco compacto.

9 Sérgio Mendes, *Brasileiro* (Elektra, 1992), disco compacto.

10 Darío Peñaloza, *Lo humano del audio* (Amazon, 2020): 26-27.

vorecer altos niveles de sonoridad. No solo el rango dinámico¹¹ es reducido, sino la calidad de la respuesta de frecuencia (sonidos graves a más agudos) también es afectada. Por suerte apareció una norma con la medición de Loudness LUFS,¹² la cual establece un estándar para los servicios de transmisión digital de música y los que estén por encima o por debajo se ven afectados en sus valores globales.

Tecnología

La industria musical en Latinoamérica siempre iba un paso atrás debido al alcance de los medios de comunicación, distribución y difusión. Las emisoras de radio y TV requerían del material promocional para la difusión del mismo por parte de las disqueras. Es importante recalcar que en Venezuela se sufría de los mismos problemas del resto de Latinoamérica al recibir acetato reciclado para la elaboración de los discos de ese entonces llamados LP (de vinilo) en los años 70 y 80. Esa materia prima no era de la misma calidad de la que se usaba en los discos ‘importados’, era vinilo reciclado el cual no poseía el mismo porcentaje de pureza, por lo tanto, solamente discos excepcionalmente bien grabados sobresalían al resto, pero pocas veces alcanzaban la calidad de los traídos del exterior.

Existía además un retraso tecnológico presupuestal en cuanto a la dotación de los estudios de grabación en nuestra región, que afectaba directamente la calidad de los productos finales. Pocos estudios contaban con el presupuesto para adquirir consolas de primera línea como de las marcas Neve, API, o Solid State Logic, que rondaban por encima de los USD 200 000 y, de igual manera, con grabadores multicanal de alta gama. Así mismo, la dotación de micrófonos y equipo auxiliar era bastante costoso. Esto está directamente relacionado con las ventas de discos y los presupuestos que los artistas disponían para gastar e invertir en tiempo de estudio para sus producciones.

11 Rango dinámico es la distancia en decibeles desde lo más suave hasta lo más fuerte en un contenido.

12 LUFS representa la abreviación de *Loudness Unit Full Scale* cuyas siglas se traducen como Unidad de Sonoridad a Escala Completa.

Los músicos a su vez también sufrían con la adquisición de sus instrumentos y repuestos para los mismos, como cuerdas, cueros para las baterías, baquetas y cañas para instrumentos de viento. La figura de los patrocinios por parte de las marcas más importantes era casi inexistente del Mar Caribe hacia abajo, ya que no eran rentables, pues los buenos artistas no tenían esa difusión que representarían números favorables para dichas empresas. Tal vez este problema persista en el tiempo.

Pero con la aparición de los formatos digitales en cintas de menores costos como Alesis ADAT y Tascam DA88, la calidad empezó a hacerse más accesible para este mercado y la brecha se fue estrechando. Sobre todo, la diferencia entre los grandes estudios y los pequeños, la tecnología se convertía en algo más rentable para los bajos presupuestos de nuestras industrias locales, incluso las grandes marcas de micrófonos comenzaron a hacer algunos modelos con menos atributos para reducir su valor y hacerlos más accesibles. De igual forma, las empresas que manufacturaban dispositivos externos comenzaron a tener líneas más económicas y rentables para estos mercados. Por ejemplo, una cámara de reverberación sofisticada como de la marca Lexicon costaba USD 10 000, quienes luego empezaron a fabricar pequeñas unidades con parte de la sonoridad, pero sacrificando algunas cualidades y atributos por un costo de USD 600.

Luego aparecieron los sistemas virtuales en computadoras como el de la empresa Digidesign, que se convirtió posteriormente en el famoso Pro Tools y cuya mayor fortaleza fue el mercadeo, inundando la mayoría de los estudios con sus programas e interfaces exclusivas. Además, existían otros programas como Cubase de Steinberg, Logic de Emagic (luego adquirida por Apple) y Digital Performer de Mark of the Unicorn, por mencionar algunos. Con estos programas ya se grababa la música en la computadora y se podía realizar todo el proceso de edición y mezcla internamente, solo se dependía de la capacidad de la computadora, tanto de memoria como de procesamiento. Los convertidores AD y DA (analógico-digital y digital-analógico) fueron mejorando con el tiempo gracias a la calidad de sus velocidades de muestreo y la precisión de sus relojes internos. Ya para la primera década del siglo XXI, la brecha entre programas e interfaces se fue estrechando y democratizando en cuanto a costos, por lo que poseer un equipamiento

de alta calidad no significaba tener que vender un carro. Además de permitir una portabilidad y capacidad de traslado invalorable.

TED – Una encuesta

Para la edición del año 2020 del Congreso Latinoamericano de la AES¹³ (Audio Engineering Society) que se llevó a cabo en Río de Janeiro en septiembre 2020 (virtualmente, por la pandemia del COVID-19), el vicepresidente para la región en ese entonces, César Lamschtein, había creado el espacio para unas presentaciones en el formato de charlas TED¹⁴ que tuvieran una duración de 12 minutos. Dichas presentaciones son pequeños monólogos editoriales sobre diversos temas tratados por personas especialistas, apasionadas y emprendedoras que conciernen un contenido específico y, en el caso de esta conferencia, sería a la industria del audio y la música.

Cuando me invitaron a participar, empezaba a darme vueltas en la cabeza la búsqueda de referencias sonoras en la región que pudieran sustituir o agregar a la lista de temas norteamericanos que conforman mi lista, y pensé que esta sería una buena oportunidad. Entonces me di a la tarea de consultar a 50 ingenieros de los más importantes que estarían en esta conferencia, sobre al menos dos discos que fuesen referencias por sus cualidades sonoras, tanto en su país de origen como en el resto de Latinoamérica. A esta petición se hizo la salvedad de que la grabación, mezcla y masterización tenían que ser en un 90 % realizadas en la región. Importante acotar que este servidor no participó de la encuesta por razones éticas.

La respuesta fue escasa. A pesar de las distintas convocatorias, solo se llegó a poco menos de un 20 % y una lista de apenas 75 discos. De esa lista solo seis discos aparecieron más de una vez, pero hubo ciertos errores en ese resultado ya que algunos de ellos no contaban con el requisito de porcentaje de realización en el continente. Por ejemplo, el disco *Canción Animal*¹⁵ de la agrupación argentina Soda Stereo, que apareció dos

13 <https://www.aes.org/>

14 <https://www.ted.com/>

15 Soda Stereo, *Canción Animal* (CBS Records, 1990).

veces, fue realizado en la ciudad de Miami en los estudios Criteria, por Mariano López. Importante anotar que él fue el ingeniero de sonido que más veces apareció en esta lista y que, por tanto, lo convierte en un profesional referente importante. Pero esta condición lo exime de la lista. De igual manera sucedió con el disco *Pinceladas*,¹⁶ de la artista ecuatoriana Mariela Condo, que fue grabado en Ecuador, pero mezclado en Alemania por Daniel Orejuela. Otro tanto sucedió con el disco del cantautor venezolano Guillermo Carrasco, *Una a la vez*,¹⁷ que fue grabado y mezclado prácticamente en su totalidad en Venezuela y mezclado por mí, pero nueve de las once baterías del disco fueron capturadas en los estudios Carriage House en Connecticut, por Phil Magnotti. Aunque esa grabación duró dos días y medio, este instrumento tiene un peso tan importante en la música que no es correcto que aparezca en dicha lista por no cumplir con el 90 %. Y el último disco que apareció con dos votos fue *Un mañana*,¹⁸ del gran artista argentino Luis Alberto Spinetta, realizado completamente en Argentina por el ingeniero Mariano López, haciéndolo uno de los discos tope de la lista. Ya con tres votos aparece el disco *De Repente*,¹⁹ de la agrupación C4 Trío y Rafael "Pollo" Brito, realizado prácticamente en Venezuela, excepto una percusión de un tema que grabó un ingeniero venezolano en España. Este disco obtuvo el Premio Latin Grammy como Mejor Ingeniería de Sonido para un Álbum en el año 2014. Aunque para la presentación TED se buscaban discos que sirvieran como referencia para probar sonido en equipos y este disco no cumplía por no tener bombo o platillos, instrumentos con las frecuencias extremas de bajos y agudos, mucho se habló sobre que este disco merecía estar en la lista. Tal vez la falta de objetividad del autor influyó en esa exclusión en ese momento. Y por último, con la mayor cantidad de apariciones, el disco *Quebrado*,²⁰ del multi-instrumentista Pedro Aznar, realizado completamente en Argentina y mezclado por Ariel Lavigna, nos lidera la lista con cuatro votos.

16 Mariela Condo, *Pinceladas* (Allá Music, 2015), <https://www.allmusic.com/album/pinceladas-mw0002892103>.

17 Guillermo Carrasco, *Una a la vez* (eMG, 2004), disco compacto.

18 Luis Alberto Spinetta, *Un mañana* (Universal, 2008), https://es.wikipedia.org/wiki/Un_ma%C3%B1ana.

19 C4 Trío y Rafael "Pollo" Brito, *De repente*. (Ind., 2013), disco compacto.

20 Pedro Aznar, *Quebrado* (Tabriz, 2008), disco compacto.

Lista de discos postulados en la encuesta (2020)

AÑO	DISCO	ARTISTA	POSTULACIONES
1966	Elis	Elis Regina	1
1986	Signos	Soda Stereo	1
1987	Un Baión Para El Ojo Idiota	Patricio Rey & Sus Redonditos De Ricota	1
1990	Canción Animal	Soda Stereo	2
1990	Aire Puro	Congreso	1
1991	Los Tres	Los Tres	1
1992	Dynamo	Soda Stereo	1
1992	Coisa de ascender	Djavan	1
1994	Circo Beat	Fito Páez	1
1995	Sueño Stereo	Soda Stereo	1
1995	Invisible	La Ley	1
1995	Por amor al viento	Congreso	1
1995	El Concierto	Luis Miguel	1
1995	La Iguana en el Jardín	Claudio Taddei	1
1996	Cosa De Hombres	Memphis La Blusera	1
1997	Livro	Caetano Veloso	1
1998	Mystic Love	Los Pericos	1
1998	Ronroco	Gustavo Santaolalla	1
1998	Vida Loca	Francisco Cespedes	1
1998	Concierto aniversario	Jaime Roos	1
1999	Gurruffó en vivo	Gurruffó	1
2000	Caricias del cielo	Edith Márquez	1
2001	Toxicology	Alcoholika La Cristo	1
2002	Kaya N'Gan Daya	Gilberto Gil	1
2002	Versos en el Cielo	Isaac Delgado	1
2003	Una A la Vez	Guillermo Carrasco	2*
2004	El Rock de Mi Pueblo	Carlos Vives	1
2004	Eco	Jorge Drexler	1
2006	Rhythms Del Mundo	Buena Vista Social Club	1
2006	Memo Rex Commander y el Corazón Atómico de la Vía Láctea	Zoe	1
2007	Ecuatorial	Alex Alvear	1
2007	La Llave de Mi Corazón	Juan Luis Guerra 440	1
2008	Quebrado	Pedro Aznar	4
2008	Un Mañana	Luis Alberto Spinetta	2
2009	Canciones	Puente Celeste	1

2009	Fuerza Natural	Gustavo Cerati	1
2009	Inflamable	Theremyn__4	1
2009	Puro Sentimiento	Hugo Fattoruso & Rey Tambor	1
2010	An Account of The Voyages Undertaken by Fantasie	Brian Storming	1
2011	Naturaleza Humana	Darío Castro	1
2011	Mota Foca	Atkinson	1
2012	Porfiado	El Cuarteto De Nos	1
2012	Escultura	Guaco	1
2012	OrozcoJam	Cesar Orozco & Kamarata Jazz	1
2013	Vengo a Ver	Mariela Condo	1
2014	De repente	C4 Trío / Pollo Brito	3
2015	Historias Minimás	Los Pettit Fellás	1
2015	Pinceladas	Mariela Condo	2*
2015	8	Caramelos de cianuro	1
2016	Índigo Maléfico	Rantés	1
2016	Respira	Mateo Kingman	1
2016	Trippy Caribbean	Rawayana	1
2017	Noturno	Anaadi	1
2017	El Canto de Todos	Inti Illimani	1
2017	Chicha Radioactiva	La Papaya Dada	1
2017	Musas	Natalia Lafourcade	1
2017	Caníbal	Arawato	1
2018	En Espiral	Lo' Pibitos	1
2018	Clarooscura	Aterciopelados	1
2018	Let's go sexy	Man de Barro	1
2018	48 Años Después	Eva Ayllón	1
2018	Guaco Sinfónico	Guaco	1
2019	Rodopio	Dani Gurgel	1
2019	Navegantes	Camilo Séptimo	1
2019	Pangea	Los Mesoneros	1
2020	Laberintos	Oil	1
2020	El Negrotismo Ilustrado	ZAV	1

***Parte importante del proceso fue realizado fuera de Latinoamérica**

La conclusión de esta encuesta tuvo poco que ver con lo musical y técnico y más con un comportamiento social dentro de la industria musical y latinoamericana. El hecho de haber obtenido tan poca respuesta por los miembros más importantes del gremio y que pudieran ser los generadores y protectores directos de este contenido, me lleva

a reflexionar sobre esa condición de mirar más allá de nuestras fronteras para buscar los estándares. Además, también de admirar el trabajo propio de manera egoísta y no poder ver lo que nuestros vecinos más cercanos están haciendo y enorgullecernos por esos logros que nos pueden ‘salpicar’. Lo que llamarían algunos: fomentar la competencia sana.

Lista de discos ganadores Latin Grammy de Ingeniería

AÑO	DISCO	ARTISTA
2000	Ni es lo mismo ni es igual	Juan Luis Guerra
2001	Arrasando	Thalía
2002	Alexandre Pires	Alexandre Pires
2003	Revolución de amor	Maná
2004	No Es Lo Mismo	Alejandro Sanz
2005	MTV Unplugged	Diego Torres
2006	Fijación Oral Vol. 1	Shakira
2007	La Llave De Mi Corazón	Juan Luis Guerra
2008	Dentro Do Mar Tem Rio - Ao Vivo	Maria Bethânia
2009	Orquesta Reciclando	Jarabedepalo
2010	Distinto	Diego Torres
2011	Brama y Luz	Maná
2012	Every Day I think of you	Arturo Sandoval
2013	Kany García	Kany García
2014	De repente	C4 Trío & Rafael Brito
2015	Hasta la Raíz	Natalia Lafourcade
2016	Tropix	Céu
2017	Mis planes son amarte	Juanes
2018	50 Años Tocando Para Ti	Orq. Filarmónica De Bogotá
2019	El mal querer	Rosalía
2020	3:33	Debi Nova

Fuente: Latin Grammy²¹

Para esa presentación TED dejé abierta aquella encuesta por si aparecían nuevas producciones que pudieran acompañar a estos tres discos referenciales. Me sorprendió que no apareciera ningún trabajo tropical de merengue o salsa, que Juan Luis Guerra o Gilberto Santa Rosa

²¹ Latin Grammy https://www.latingrammy.com/es/nominees/search?artist=&field_nominee_work_value=&year=All&genre=36 https://en.wikipedia.org/wiki/1st_Annual_Latin_Grammy_Awards

no estuvieran representados, por mencionar algunos referentes musicales. Debido a la poca cantidad de discos, pensé en los inicios donde yo buscaba mis referencias y recurrí a revisar los discos ganadores de *Latin Grammy* en la categoría de Ingeniería de Sonido, que cumplieran con los requisitos de la encuesta, ya que ese galardón es una referencia obligada. Conseguí un disco, el trabajo mezclado en Argentina por el ingeniero César Sogbe de la artista mexicana Natalia Lafourcade llamado *Hasta la raíz*,²² que se ganó el galardón en el año 2015, además de otros 3 galardones más, incluyendo disco del año.

Folclore

Cuando nos toca hablar de la música folclórica o de raíz tradicional, como ahora lo denominan en algunos países, nos encontramos con un fenómeno particular en la calidad de las mismas. Obviamente, en las grabaciones antiguas y originales de estas propuestas, se recurría a usar equipos portátiles en condiciones ambientales poco adecuadas, muy vinculadas a las grabaciones de campo para documentales y cine. Tal vez se usaban los famosos grabadores suizos de cinta Nagra, que son unas joyas de precisión, pero usados bajo otras condiciones como el uso de baja velocidad para el mejor rendimiento del tiempo y la cinta, pero en detrimento de la calidad. Sin contar con que los micrófonos para esos fines eran de captura a larga distancia, para no aparecer en cámara, y con filtros especiales que no dejaban que el viento interfiriera. El audio era parte del documento visual.

Con el tiempo, hacia finales de los 70, estas corrientes musicales comenzaron a ser mejor tratadas y capturadas en estudios de grabación, con aislamientos adecuados y mejor equipamiento. Los presupuestos no eran exorbitantes y las horas concedidas para estas grabaciones eran pocas, pues no eran producciones 'comercialmente' rentables. Los instrumentos eran muy usados y de baja calidad, por lo que se usaba una microfónica 'dura', característica típica del tipo de micrófonos dinámicos que no precisamente son los apropiados para instrumentos de cuerdas, vientos o voces. A veces se usan para esconder los ruidos inherentes de uso y falta de

²² Natalia Lafourcade, *Hasta la raíz* (Sony Music Mexico, 2015), https://es.wikipedia.org/wiki/Hasta_la_ra%C3%ADz.

mantenimiento o, en el caso de los tambores, para controlar sus dinámicas. Otras veces por simple desvalorización y menosprecio de lo nuestro, pudiendo ser este el mayor de los problemas, no precisamente técnico sino cultural.

Ahora que la tecnología ha hecho a la calidad más accesible, debemos llevarla a los lugares nativos de donde provienen estas raíces culturales y capturarlas en su esencia, pero de manera más responsable y digna. Los equipos son de menores dimensiones, con mayor portabilidad y con tiempos de capturas extensos que no afectan la calidad del sonido. Esto permite que las expresiones musicales sean interpretadas por los mismos cultores, sin requerir de su traslado, y así pueden impregnarse de su entorno natural. Estos espacios abiertos, libres de reverberaciones y resonancias, vibrando como ellos están acostumbrados a sonar e invitando a la participación de los habitantes y miembros de la localidad. Digamos, por ejemplo, los tambores en la playa, las agrupaciones con cuerdas y flautas en los Andes o las parrandas en los secaderos de café, en donde muchos de estos géneros son interpretados naturalmente.

Quisiera poner como ejemplo un disco que grabé en el año 2013 en la población cafetera de El Clavo, en Higuerote, cerca de las costas centrales de Venezuela.²³ Allí existe un grupo de parranda²⁴ conformado por distintos miembros de comunidad, que llevaban tocando canciones propias y ajenas por más de 30 años, sin haber salido de su entorno. Betsayda Machado, cantante y miembro de esta población, era la única que había salido de allí con su voz a interpretar música venezolana con distintas agrupaciones, pero la idea era hacer un registro visual y discográfico para que el mundo conociera este género y a esta agrupación en su ambiente natural. Logramos capturar a la banda y los cantores debajo de una mata de mango, en un secadero de café. Al comienzo se sentían intimidados por los micrófonos, pero una vez que se lograron familiarizar con ellos, la sesión vibró en ritmo y armonía, dando paso al arte desde lo más autóctono. Este disco, *Loé Loá*,²⁵ fue considerado por el diario New York Times²⁶ dentro de los mejores 50 discos de ese año.

23 Darío Peñaloza, *Lo humano del Audio* (Amazon, 2020): 117–118.

24 Parranda es un género musical principalmente interpretado en fechas decembrinas.

25 Betsayda Machado & Parranda El Clavo, *Loé Loá* (Odelia, 2017), disco compacto.

26 Jon Pareles, Jon Caramanica y Giovanni Russonello, *The Best Albums of 2017*, *The New York Times*, (2017) <https://www.nytimes.com/2017/12/06/arts/music/best-albums-2017.html>, último acceso 22 de marzo, 2021.

Formación de criterio

Cuando trabajamos con las corrientes musicales nativas, folclóricas o incluso de otros estilos en nuestro territorio, es necesario conocer a fondo la raíz del género que estamos trabajando para poder exaltar al máximo su característica y esencia. No importa si es para trabajarla en fusión con estilos más contemporáneos, como mecanismo de difusión o simplemente por generar una propuesta nueva, la mejor manera de que esa combinación tenga éxito es a través del respeto hacia el origen musical. Saber cuáles son los elementos predominantes, bien sean rítmicos o armónicos, las cadencias melódicas o la estructura lírica, algo debe permanecer dentro de la mezcla de estilos y para eso el conocimiento previo es básico.

Ahora bien, ¿cómo formamos ese criterio que nos diga qué combina mejor y qué no dentro de lo subjetivo del arte? Con la práctica, la escucha, el intercambio y el respeto. La práctica viene dada con el tiempo y con la capacidad de analizar un trabajo, pasado un tiempo de haberlo terminado y siendo objetivo, dejando que se 'enfrie'. La búsqueda de otras referencias para escucharlas y analizarlas dentro de distintas culturas incluso, si tratamos géneros más universales como el jazz o el pop, por ejemplo. Intercambiando conocimientos y técnicas con colegas y estudiantes dentro de sus propios territorios, enriquecemos nuestra paleta de herramientas y maneras de abordar los distintos panoramas y ambientes musicales a los que nos enfrentemos, en el mejor sentido de la palabra. Al trabajar cualquier estilo musical, sin importar su origen, debemos respetarlo, defenderlo de la mejor manera posible, disfrutarlo al máximo y, sobre todo, llevarlo a los más altos estándares de calidad posible.

A veces buscamos proponer algo nuevo sonoramente, pero debemos tener cuidado en que esto no opaque o interrumpa el mensaje musical, simplemente que le dé otro color o carácter sin desviar el motivo, la sensación que debe transmitir. Esta responsabilidad recae principalmente en las nuevas generaciones, que son las que deben absorber su identidad musical para difundirla. Este conocimiento no les llevará mucho trabajo ya que han estado expuestos, directa o indirectamente, a estas tendencias y es una curva de aprendizaje muy corta. Esa música que suena en las calles, o en los transportes públicos o en las fiestas o playas, va formando parte del ADN de las personas. Aquí yo veo que hay esperanza en cuanto a la proliferación de escuelas de audio y producción musical y seccio-

nes estudiantiles de la AES (Audio Engineering Society) en toda Latinoamérica, con un compromiso y respeto sin igual. Creo que se ha generado un interés especial por exaltar y mejorar la calidad sonora de nuestras músicas, nuevas y viejas, contemporáneas y folclóricas.

Cuando escuchamos discos como *Fina Estampa*,²⁷ del cantautor brasileiro Caetano Veloso, donde interpreta distintas canciones de la región de una manera muy pulcra gracias a los arreglos de Jacques Morelenbaum y un equipo técnico de primera, debemos sentirnos orgullosos de estas joyas y usarlas de ejemplo para enaltecer nuestros valores. Producciones que perduren en el tiempo y sean admiradas por generaciones futuras en donde se mezclan estilos de una manera sofisticada, elegante (no necesariamente relacionado a algo clasista), cuidada y limpia. Propuestas como la planteada por la agrupación argentina Aca Seca Trío en sus producciones son importantes considerarlas como parte de un lenguaje contemporáneo que junta elementos del folclore y el jazz. Tomar el rock de *Quebrado* de Pedro Aznar como un ejemplo de calidad a seguir y a disfrutar, y no a enterrar y subestimar.

27 Caetano Veloso, *Fina Estampa* (Polygram, 1994), disco compacto.

Bibliografía

- Pareles, et al. *The Best Albums of 2017*. The New York Times, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/12/06/arts/music/best-albums-2017.html>, último acceso 22 de marzo, 2021.
- Peñaloza, Darío. *Lo humano del Audio*. Amazon, 2020.
- Spinetta, Luis Alberto. *Un mañana*. Universal, 2008. https://es.wikipedia.org/wiki/Un_ma%C3%B1ana, último acceso 12 de febrero, 2021.

Discografía

- Aznar, Pedro. *Quebrado*. Tabriz, 2008. Disco compacto.
- Beatles, The. *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*. EMI Records, 1967. Disco compacto.
- Blades, Rubén y Seis del Solar. *Buscando América*. Elektra/Asylum Records, 1984. Disco compacto.
- Carrasco, Guillermo. *Una a la vez*. eMG, 2004. Disco compacto.
- Condo, Mariela. *Pinceladas*. Allá Music, 2015. Web: <https://www.allmusic.com/album/pinceladas-mw0002892103>
- Cuarteto, El. *El Diablo Suelto*. Sonográfica, 1986. Disco compacto.
- C4 Trío y Rafael "Pollo" Brito. *De repente*. Ind., 2013. Disco compacto.
- Fagen, Donald. *The Nightfly*. Warner Records, 1982. Disco compacto.
- Floyd, Pink. *Dark Side of the Moon*. EMI Records, 1973. Disco compacto.
- Getz, Stan. João Gilberto, *Getz/Gilberto*. M.G.M Verve, 1964. Disco compacto.
- Lafourcade, Natalia. *Hasta la raíz*. Sony Music Mexico, 2015.
- Machado, Betsayda & Parranda El Clavo. *Loé Loá*. Odelia, 2017. Disco compacto.
- Mendes, Sergio. *Brasileiro*. Elektra, 1992. Disco compacto.
- Taylor, James. *Hourglass*. Columbia, 1997. Disco compacto.
- Veloso, Caetano. *Fina Estampa*. Polygram, 1994. Disco compacto.
- Soda Stereo. *Canción Animal*. CBS Records, 1990.

La escucha inconsciente: historias que escuchamos con los ojos

Diego Benalcázar Vega

Universidad de las Artes

diego.benalcazar@uartes.edu.ec

A George Lucas se le atribuye una frase muy famosa: «El sonido y la música son el 50 % del entretenimiento en una película».¹ El otro 50 % es la imagen.

Quisiera hacer hincapié en una palabra dentro de la frase de Lucas: ‘entretenimiento’. El cine es parte de la industria del entretenimiento, entretenimiento de todos nosotros que gustamos de una buena historia en pantalla gigante y sistema multicanal. Sí, un gran porcentaje de esta industria, como en muchas artes, hacen arte para entretener masas. Esta forma de entretener dentro de las salas de cine evoluciona en dependencia con la ubicación, tecnología y la sociedad (el público).

Lucas también se refiere a «el sonido y la música», dos elementos que forman parte de la banda sonora de una película, todo lo que escuchamos al disfrutar una película. Los dos están presentes para cumplir un mismo propósito, ayudar a contar una historia. Este texto pretende demostrar y tomar conciencia de la importancia del sonido en el mundo audiovisual, específicamente en el cine, a través del entendimiento de los procesos creativos y la deconstrucción de la banda sonora.

El cine tiene varias herramientas que se han desarrollado a través del tiempo que ayudan a los realizadores a contar dichas historias, en el ámbito sonoro tenemos algunas como son la composición musical, la edición (de diálogos y material de la producción), diseño de sonido y la mezcla cinematográfica.

¹ Frase atribuida a George Lucas.

La escucha inconsciente

La banda sonora comprende música, diálogos y efectos; todo lo que escuchamos de una película. Esta es el complemento de la imagen en movimiento, no solo la composición de la imagen sino también de la colorización de la misma. Entre ellas se complementan y forman la pieza final. Randy Thom, reconocido diseñador de sonido de varias películas como *How to train your dragon* y *Ratatouille*, remarca la importancia del sonido en el cine:

El sonido es importante porque puede informarnos sobre el personaje, el lugar y el tiempo. Es importante porque nos informa y nos mueve de una manera que los elementos visuales no pueden, y porque ciertas combinaciones de sonido y elementos visuales evocan lo que ninguno de los dos puede hacer por sí solo.²

Lamentablemente —o no tan lamentable—, muchas veces el sonido es subvalorado al momento del disfrute de los filmes. Casi nadie sale del cine hablando sobre diseño de sonido, solo los audiófilos; y muy pocas veces de la música, tal vez solo los melómanos. Pero está bien, al cine se lo disfruta entero, como un paquete de audio e imagen, como una simbiosis en el mundo natural. Al final, si el sonido o la música no interrumpieron la historia, sino que trabajó tan armoniosamente que es percibida como una sola obra, una sola pieza con la imagen, podríamos decir que fue un excelente trabajo ya que todo lo sonoro tuvo sentido y realzó la historia, que es su principal objetivo.

Aquí es donde el sonido tiene una pequeña desventaja con espectadores comunes. Para este texto podemos definir como espectador común a personas que les gusta ver películas, pero desconocen cómo las hacen, el aspecto técnico de la realización del sonido o inclusive cómo funciona una proyección. Para el espectador común los errores en el sonido son más obvios y aparentes que un error de cámara. Por ejemplo, un diálogo ruidoso e inentendible, un clic digital en el audio o un sonido distorsionado es más evidente que una toma fuera de foco o una falta de continuidad de iluminación. Es una desventaja con la imagen, pero hace que los profesionales de audio seamos aún más minuciosos en nuestro oficio.

2 Randy Thom. "Why is sound important?" (2016). <https://randythomblog.wpcomstaging.com/2016/02/29/why-is-sound-important/>

Existen varias películas que se han vuelto referentes en los procesos sonoros en el mundo cinematográfico. No hablo de las primeras cintas con sonido como *Don Juan*³ o *The Jazz Singer*,⁴ sin negar que fueron muy revolucionarias para la época, sino referentes donde el diseñador de sonido se convierte en un agente clave en el proceso creativo y estético de la película. Desde mi punto de vista, tenemos películas como *Apocalypse now*⁵ o *Raging Bull*,⁶ en las que claramente podemos escuchar los primeros trabajos donde el sonido y el diseño de sonido es parte fundamental de la narrativa.

También, películas más modernas como *Gravity*,⁷ *Arrival*⁸ o *Dunkirk*.⁹ En *Gravity*, por ejemplo, podemos escuchar un tratamiento sonoro muy específico y atrevido en todo el filme. Glenn Freemantle, supervisor de sonido del filme, realiza una edición y diseño en la que el espectador escucha los efectos de sonido tal como lo hiciera el personaje dentro de la película, a través de las vibraciones de los objetos. La película, que está basada en el espacio, toma el silencio y el vacío como ejes fundamentales del desarrollo sonoro.¹⁰

En la película *Arrival*, filme sobre la llegada de los extraterrestres a la tierra, podemos escuchar cómo el equipo de sonido, supervisado por Sylvain Bellemare, crea un idioma extraterrestre a través del sonido;¹¹ o en *Dunkirk*, que mediante el diseño de sonido y la música crean una tensión aural con la utilización del tono Shepard.¹²

Cuando vamos al cine, en la mayoría de los casos, realizamos una 'escucha inconsciente'. Es algo raro: las personas van a 'ver' una película, no van a 'escuchar' la película, aunque inevitablemente hagan las dos cosas. Por eso me gusta llamarla una escucha inconsciente. Hacer una escucha más consciente, enfocándose solo en la banda sonora de una película, te puede deslindar de la imagen, de la historia e incomodar el disfrute de la misma. Estarás preocupado por

3 *Don Juan*, dirigido por Alan Crosland. Warner Bros. Pictures (1926).

4 *The Jazz Singer*, dirigida por Alan Crosland. Warner Bros. Pictures (1927).

5 *Apocalypse Now*, dirigida por Francis Ford Coppola. United Artist (1979).

6 *Raging Bull*, dirigida por Martin Scorsese. United Artist (1980).

7 *Gravity*, dirigida por Alfonso Cuarón. Warner Bros. Pictures (2013).

8 *Arrival*, dirigida por Denis Villeneuve. Paramount Pictures (2016).

9 *Dunkirk* dirigida por Christopher Nolan. Warner Bros. Pictures (2017).

10 Bryan Bishop. "How the sound masters of 'Gravity' broke the rules to make noise in a vacuum". *The Verge*. (2013, October 10). <https://www.theverge.com/2013/10/10/4822482/the-sound-design-of-gravity-glenn-freemantle-skip-lievsay>

11 Asbjørn Andersen. *Creating The Poetic Sci-Fi Sound Of "Arrival": A Sound Effect*. (2017, February 28). <https://www.asoundeffect.com/arrival-sound/>

12 VOX *The sound illusion that makes Dunkirk so intense* [Video]. YouTube. (2017, July 26). <https://www.youtube.com/watch?v=LVWTQcZbLgY&feature=youtu.be>

los cambios de la música, los cambios rítmicos, las variaciones del *leit-motiv*, la consistencia de los pasos, el volumen de los efectos, la ecualización de las voces, la continuidad de los ambientes, inclusive buscarás dónde escondieron el micrófono en los actores. Entrás a un abismo de análisis que no te dejará disfrutar ni ser entretenido por la película.

Claramente también se puede hacer una escucha consciente, es un ejercicio muy bueno al momento de aprender el oficio del sonido o música para cine y se lo hace mucho durante los procesos de producción y posproducción. Por otro lado, dentro del aula de clase podemos hacer ejercicios de escucha referenciando a los propuestos por Michel Chion en *L'audio-vision*¹³ o R. Murray Schafer en *A sound education: 100 exercises in listening and sound making*.¹⁴ Estos ejercicios son útiles al comenzar una educación en la posproducción de sonido, pues permiten que el estudiante comience a ser crítico y analítico de lo que escucha en relación con la imagen.

Narrativa en el sonido

Una forma en la que podemos ser más consciente sobre el sonido en el cine es conociendo los elementos que forman la banda sonora y su influencia en la narrativa de las películas.

La banda sonora es el producto de largas horas de trabajo de profesionales del audio. Muchas de estas películas, en especial las que vienen de Hollywood, tienen un porcentaje muy alto de audio recreado en estudio no solo de los efectos sino de diálogos también. La decisión de recrear los sonidos y regrabar diálogos se toma basada en varios factores, pero el principal es mejorar la forma de contar o, en casos, entender la historia. A la banda sonora la podemos dividir en tres grandes grupos: la música, los diálogos y los efectos de sonido. Juntas deben interactuar y coexistir con la imagen, siempre para mejorar la narrativa y la experiencia del público.

La música

La música se aventaja por lo universal que es y por la naturalidad de la misma. Nuestro cerebro está acostumbrado a relacionar el uso de

¹³ Michel Chion. *L'audio-vision* (Paris: Nathan, 1990).

¹⁴ Raymond Murray Schafer. *A sound education: 100 exercises in listening and sound making* (Indian River: Arcana, 1992).

ciertas tonalidades o progresiones armónicas con emociones. Vladimir Konečni, en su trabajo *Does Music Induce Emotions?*, nos muestra evidencia clara de que melodías complejas y volúmenes altos crean enojo/ansiedad en los espectadores, mientras que la música suave, relajante y simple funciona para calmar un poco a las personas.¹⁵ Así mismo, propone que ciertas emociones inducen a un sentimiento específico cuando están mediadas por asociaciones con algo más; en este caso, la imagen en movimiento. Esta música usualmente es coincidente con la imagen, las emociones, el tiempo/velocidad de la imagen, pero también se puede usar de una manera totalmente contrastante; una pieza que en sus propiedades y cualidades musicales no tengan relación con la imagen ni la emoción de la escena. Este uso de la música puede ser muy efectivo, por ejemplo, la escena clímax en *Finding Dory*,¹⁶ cuando todos los personajes están dentro de un camión que cae en cámara lenta desde un puente. En esta escena suena *What a Wonderful World* de Louis Armstrong, una canción lenta y melancólica creando un contraste efectivo con lo intenso de la escena.

Todos reconocemos los vientos metales motivadores y épicos de la heroína o héroe; las cuerdas desconcertantes del villano y percusiones *uptempo* de las escenas de persecución. Hollywood ha sacado provecho de la música y nuestra percepción de la música para amaestrarnos en dichas asociaciones. Tomemos un ejemplo clásico: *Jaws*¹⁷ de 1975. John Williams compone una melodía repetitiva de dos notas, con un intervalo de segunda menor (b9). Esta melodía, por la sonoridad del intervalo, nos crea una sensación de tensión extrema. *Jaws* es un clásico ya incrustado en la cultura popular, la repetición de ese intervalo la asociamos fácilmente con el ataque de un tiburón.

Asimismo, el uso de la música también puede ser ineficaz, sea esta compuesta para la película o alguna pista seleccionada, pero es más difícil identificarla. Existe una relación comprobada entre el gusto de una pieza musical y las veces escuchadas.¹⁸ Durante la selección, edición o composición musical, al momento de la necesidad de repetir la escena o pieza para su análisis o revisión, esta se puede volver más agradable en cada repetición. Es impor-

15 Vladimir Konečni. "Does music induce emotions?". *Psychology of Aesthetics Creativity and the Arts* 2(2):115 (2008)

16 *Finding Dory*, dirigida por Andrew Stanton. Disney/Pixar (2016).

17 *Jaws*, dirigido por Steven Spielberg. Universal Pictures (1975).

18 David J. Hargreaves. "The Effects of Repetition on Liking for Music". *Journal of Research in Music Education* 32, N.º 1 (1984): 35-47. Acceso marzo 20, 2021. <http://www.jstor.org/stable/3345279>.

tante ser fiel, pero crítico, de la primera impresión y tener una segunda o tercera opinión, que casi siempre vendrá del director, editor musical o supervisor musical.

Los diálogos

En el grupo de los diálogos tenemos las conversaciones entre personajes, las narraciones y las voces en *off*, la cual «se emplea con frecuencia para la traducción de documentales y reportajes temáticos».¹⁹ Muchas veces incluimos en este grupo a cualquier grabación de multitud en la que distinguimos alguna conversación. El diálogo es la herramienta narrativa más poderosa en la banda sonora, es una interpretación literal de lo escrito en el libreto, así mismo expresa exactamente la energía y sentimiento de la actriz o actor. Al estar sincronizado con la imagen, nos sirve de anclaje entre lo visual y lo sonoro. Inclusive al utilizar un narrador, este, literalmente, nos cuenta la historia. Las voces de los personajes, los diálogos y las narraciones deben ser lo más claros y entendibles posible; la actriz o actor tienen un rol sobre la dicción y los acentos, pero es la manipulación del sonido, el cómo se lo registra, edita y mezcla lo que llega al público. Debe ser impecable. El diálogo, en la mayoría de las películas, siempre está centrado, no se le otorga tanto movimiento en el panorama como al resto de elementos. En cuestión a la claridad y a su movimiento existen excepciones; por ejemplo, *Tenet*²⁰ de Christopher Nolan, donde hay ciertos diálogos, en el idioma original, que a veces son muy difíciles de entender. También tenemos a *Gravity*²¹ de Alfonso Cuarón, aquí los encargados de mezclar la película, bajo la dirección del director, aprovecharon la nueva tecnología de Dolby Atmos para crear una mezcla más inmersiva, inclusive con el movimiento de los diálogos, algo que usualmente no se hace, pero para esta película tenía mucho sentido.

Los efectos

A los efectos de sonido podemos dividirlos en subcategorías: los ambientes, los efectos de sala (*foley*), los efectos añadidos y sonidos diseñados. Están ahí, también, para ayudar a contar la historia; ya sea esta con sonidos diegéticos que sean obvios y necesarios para el

19 Eva Ruiz. Curiosidades del *voice-over* Espacio Fílmica (2005). http://www.filmica.com/eva_ruiz/archivos/002464.html

20 *Tenet*, dirigida por Christopher Nolan. Warner Bros. Pictures (2020).

21 *Gravity*, dirigida por Alfonso Cuarón. Warner Bros. Pictures (2013).

espectador, como los pasos de los personajes, el movimiento de sus cuerpos o golpes en una pelea. Asimismo, tenemos sonidos agregados, sean diegéticos o extradiegéticos, que sirven para realzar la intención de la escena o para marcar algo específico en la narrativa. Un portazo que no vemos, una sirena a lo lejos, el ambiente de un bosque embrujado o un sonido específico que llame la atención de un personaje. Cada elemento, por más pequeño que sea, tiene su sentido dentro de esta recreación de paisaje sonoro, no solamente por su utilización y su sincronización, sino por su cualidad sonora. No es lo mismo una puerta abriéndose en una comedia romántica que una puerta abriéndose en una película de miedo. Cada elemento es incorporado, diseñado, grabado y/o editado para complementar, realzar y con relación directa a la estética del audiovisual. De lo contrario, imaginemos *Terminator*²² sonando al estilo de *Mean Girls*.²³

Pensemos en el sonido que pudiera haber a partir del fotograma a continuación (figura 1): ambiente de bosque, pocos animales, tal vez un cuervo que canta de vez en cuando, el movimiento de los árboles por el viento, un viento filtrado para dar una sensación aún más tenebrosa. Solo con ver la imagen y teniendo un poco de contexto podemos imaginarnos cómo este ambiente debería sonar.



Figura 1. Fotograma de Pet Sematary²⁴

22 *Terminator*, dirigida por James Cameron. Orion Pictures (1984).

23 *Mean Girls* dirigida por Mark Waters. Paramount Pictures (2004).

24 *Pet Sematary* dirigida por Mary Lambert. Paramount Pictures (1989).

Existen efectos de sonido que obligatoriamente tienen que ser diseñados, que son imposibles de grabar. Por ejemplo: un dinosaurio o el sonido de una nave espacial. La única forma de hacer estos sonidos es diseñándolos desde cero. Un proceso donde los diseñadores de sonido pueden expandir su imaginación y sacar todas sus herramientas, secretos y habilidades en procesos creativos del sonido para poder diseñarlos. Estos diseños pueden ser mezclas de grabaciones de campo, grabaciones de sala, sonidos sintetizados, objetos sonoros e inclusive el desarrollo de herramientas específicas combinando *hardware* y *software*. Podemos colocar el ejemplo del sable láser del diseñador de sonido Ben Burtt para la primera película de *Star Wars*.²⁵ Como nos cuenta Burtt en una entrevista, los primeros trabajos en el diseño del sable láser fueron una combinación de un zumbido grave eléctrico de un proyector más el zumbido que grabó, accidentalmente, con un cable de micrófono dañado y la estática del televisor de su departamento.²⁶ Adicionalmente, para dar la sensación de movimiento, Burtt nos explica:

[...] luego tomé otro micrófono y lo moví en el aire junto a un altavoz para que se acercara al altavoz y se alejara; y al azotarlo rápidamente, sucede que, cuando se hace eso mientras grabas con el micrófono en movimiento, se obtiene un efecto Doppler, un cambio de tono en el sonido y, por lo tanto, puede producir una imitación muy auténtica de un sonido en movimiento.²⁷

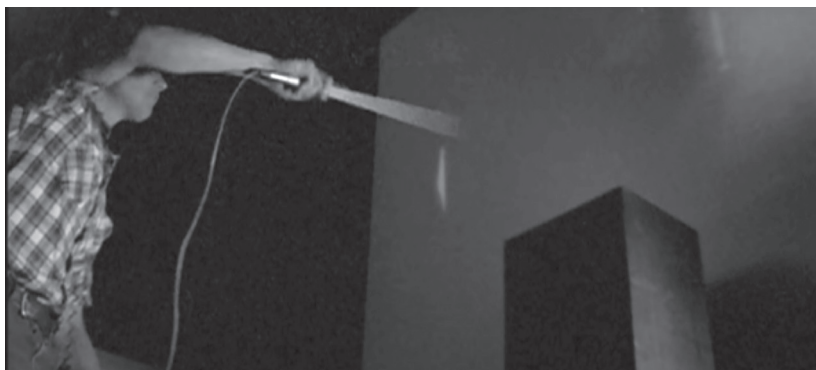


Figura 2. Ben Burtt grabando los movimientos del sable láser²⁸

²⁵ *Star Wars*, dirigida por George Lucas. 20th Century Fox (1977).

²⁶ *Star Wars Featurette: The Birth of the Lightsaber*. Video en YouTube, 08:02, acceso el 02 de febrero de 2021, <https://youtu.be/Rlefj6dOhnM>

²⁷ Ben Burtt. *Sound Designer of Star Wars*. Transcripción de un extracto de una entrevista de Ben Burtt en *Star Wars Trilogy: The Definitive Collection*. <http://filmsound.org/starwars/burtt-interview.htm>.

²⁸ Burtt, *Sound Designer of Star Wars*.

Otro ejemplo muy interesante es el rugir del tiranosaurio en *Jurassic Park*.²⁹ Gary Rydstrom, en un video demostrativo para *In Depth Sound Design*, nos explica cómo utilizó grabaciones de caídas de árboles de secuoyas para los pasos, grabaciones del respiradero de una ballena para su respiración y para sus vocalizaciones una mezcla de sonidos modificados de cocodrilos, leones y un grito de un bebé elefante.³⁰

Estos grandes y pequeños sonidos están en todo lado en películas de ciencia ficción y acción, pero ¿por qué no nos detenemos a pensar cómo los hicieron o por qué están diseñados de esa manera? Porque tienen sentido al escucharlos. La meta del diseñador de sonido es que el espectador sienta (escuche) que es real, y para eso el sonido debe funcionar en diferentes niveles: en su calidad y cualidad sonora, su timbre, la mezcla de las capas del sonido, que responda a la imagen, que acompañe estéticamente al resto del sonido e imagen y que apoye a la historia.

Al momento de la posproducción sonora uno debe ser muy crítico de la utilización o grabación de estos, trabajar juntamente con la propuesta estética de la imagen y con la visión de la dirección. Uno puede cometer errores al momento del proceso editorial, pero son errores que deben ser corregibles en revisiones, una vez que los errores llegan a la etapa de mezcla serán más difíciles de solucionar.

La mezcla

La mezcla es el proceso de finalización del audio, el último paso creativo, donde se imprime la banda sonora. Se basa en mezclar los tres elementos principales que habíamos mencionado: los diálogos, la música y los efectos. El proceso de mezcla sigue siendo una etapa muy creativa y con fuerte incidencia en la narrativa del audiovisual. Aquí es donde se toman las decisiones finales sobre qué elementos sonoros priorizar, el balance de los elementos, la posición en el panorama *surround* o efectos añadidos que ayuden a contar la historia.

En los procesos de finalización de sonido se toman en cuenta el medio y espacio de su proyección para la mezcla. Por ejemplo, para hacer la mezcla de la versión de sala de cine, se la realiza en un

²⁹ *Jurassic Park*, dirigida por Steven Spielberg. Universal Pictures (1993).

³⁰ *Jurassic Park T-Rex sound design explained by Gary Rydstrom*. Video en YouTube, acceso el 04 de febrero de 2021, <https://youtu.be/M0iSCfmldqg>

espacio muy parecido al de una sala de cine comercial. Igualmente, se producen diferentes adaptaciones de mezclas para ser distribuidas por otros medios, como la televisión, DVD o Blu-ray, VoD³¹ o inclusive mezclas especiales para sistemas de entretenimiento abordo de los aviones.

La mezcla de las películas, para su distribución en salas de cine, usualmente se las realiza en sonido envolvente, también llamado *surround* en inglés. Esta tecnología se basa en crear un panorama de distribución del sonido mucho más grande y envolvente, colocando parlantes en los lados y la parte posterior del espectador, lo que permite colocar los elementos sonoros en diferentes partes de la sala de cine. Las configuraciones más comunes en las salas son 5.1 y 7.1, números que representan la cantidad de señales independientes simultáneas (llamadas señales discretas) y la cantidad de señales de efectos de frecuencias bajas (LFE por sus siglas en inglés, *low frequency effects*).

Durante la edición y mezcla de sonido podemos utilizar estas frecuencias para acentuar sonidos específicos, que por su característica tímbrica contengan muchas frecuencias bajas. Estas frecuencias son las que, aparte de escucharlas, también las podemos sentir y son una de las herramientas más poderosas en el sonido. Podemos escuchar el uso del LFE, en un sistema multicanal en cualquier explosión grande o impacto fuerte, inclusive en la música. Un ejemplo es la escena del choque del tren en *Super 8*³² de J.J. Abrams. En esta escena observamos un carro que choca con un tren con tanques de combustible que va a toda velocidad, provocando el descarrilamiento del tren y una serie de explosiones; las mismas usan el LFE para acentuar cada uno de estos efectos de sonido.

Tal como lo mencionamos antes, es muy común que las mezclas varíen dependiendo de la forma en la que uno acceda al contenido. Puede ser mediante el uso de Blu-ray, plataformas VoD, plataformas de PPV,³³ televisión por suscripción o la señal de televisión. Cada una de estas tiene una peculiaridad en cuanto a la tecnología que utiliza y su entorno a ser escuchado, por lo que las mezclas tendrán que ser adaptadas o realizadas conforme las especificaciones técnicas que cada una requiera. Estas plataformas, dependiendo del dispositivo, podrán reproducir audio en *surround* 5.1 y algunos

31 *Video on demand* por sus siglas en inglés que otorgan servicios como Netflix, Disney+, etc.

32 *Super 8m* dirigida por J.J. Abrams. Paramount Pictures (2011).

33 Pay per View.

hasta en Dolby Atmos. La calidad y mezcla a reproducirse también dependerá del sistema de reproducción, sea este los parlantes de tu mismo televisor o un sistema aparte. Los sistemas de reproducción externos varían mucho, desde una simple barra de sonido con sonido estéreo o un sistema inmersivo con amplificación y parlantes de alta gama. Cabe recalcar que la calidad de audio en Blu-ray o en los VoD varía dependiendo de la plataforma y casi siempre será un audio codificado y comprimido. La compresión sucede para reducir el tamaño y poder almacenar los archivos de mejor manera dentro de los soportes como DVD o Blu-ray, para que se conviertan en reproducciones más livianas y fáciles de reproducir a través del internet en las plataformas.

La diferencia principal entre la mezcla para sala de cine y una mezcla para otro formato es el espacio y la tecnología de reproducción. Las salas de cine son espacios calibrados, controlados, que siguen estándares comunes, a diferencia de un espacio en nuestra casa. El espacio en la sala de cine permite que la mezcla aproveche un rango dinámico más amplio. Esto significa que los sonidos más bajos en volumen pueden ser en realidad muy bajos y los sonidos altos, tener mucho más nivel. En relación con lo técnico, en la sala de cine usualmente la proyección se la realiza desde un DCP (Digital Cinema Package), este puede contener *masters* con audio sin compresión y de alta resolución.

Las nuevas formas de contar

En la actualidad existen nuevas formas de hacer cine y el sonido se ha ido desarrollando paralelamente para cumplir con estos nuevos formatos. Por ejemplo, tenemos diferentes formatos de audio y video que nos incrementan la inmersión dentro de las historias. Tecnología como IMAX con sus pantallas curvas megagigantes y audio de alta fidelidad o los nuevos formatos de audio inmersivo como Dolby Atmos, Auro 3D o DTS X. Estos formatos inmersivos son el nuevo avance en el audio para salas de cine y teatro en casa, porque permiten que, durante el proceso de mezcla, se puedan enviar sonidos hacia la parte superior de la sala a través de movimientos en un panorama tridimensional. Dolby Atmos, la herramienta y sistema que lidera el mercado, funciona de una manera única, combinando audio e información del posicionamiento en el campo tridimensional. In-

formación necesaria para poder reproducir la mezcla en cualquier espacio adaptado para Dolby Atmos, sin importar su configuración específica.

El mundo cinematográfico también ha ido evolucionando en los dispositivos portátiles en diferentes tipos de experiencias como lo es la realidad extendida (XR). Dentro de esta tenemos muchísimos cortometrajes, animaciones y documentales disponibles en diferentes plataformas como YouTube, Google Cardboard, Withing VR o en plataformas de visores de realidad virtual como Oculus.

Lo interesante del audio de estos productos audiovisuales es la interacción entre el video y el espectador. Al usar uno de estos visores y tener un video en 360 grados, el espectador podrá o necesitará mover su cabeza para poder observar el resto del video. El audio tendrá que ser mezclado para poder mantener la perspectiva de la localización de cada una de las fuentes sonoras. La mayoría de estas experiencias contienen audio binaural o algún tipo de audio en formato ambisonics.³⁴ Por ejemplo, si vemos a un personaje hablándonos de frente, escucharemos al audio venir desde ese lugar (lo escucharíamos en la mitad), al mover la mirada hacia la derecha, el mismo personaje ahora estará a la izquierda de nuestra mirada y lo escucharíamos en relación con su nueva posición (lo escucharíamos a nuestra izquierda). Dependiendo el formato, el audio se procesa a tiempo real en relación con el movimiento de la cabeza del espectador (*head tracking*), aplicando diferentes procesos para ubicarlos en determinado espacio y lugar dentro del panorama tridimensional.

Conclusión

Con lo expuesto previamente mostramos, de una manera breve, los elementos que conforman a una banda sonora y ciertos procesos creativos que van de la mano. Así mismo, hemos tratado de incentivar conciencia del sonido cinematográfico y la importancia e incidencia que tiene sobre la narrativa de la película. Sobre ello, es importante entender y tomar en cuenta las especificidades técnicas del sonido. La mezcla que se escucha en la televisión a través de un VoD tal vez no sea la misma que la de una sala de cine; y la experiencia de ver en el cine no será nunca la misma que verla

³⁴ Formato de audio tridimensional en 360 grados.

a través del parlante de tu celular o, inclusive, en un cine en casa de miles de dólares mal configurado.

Ahora bien, sin importar cómo o dónde se disfrute de la película, es importante ser consciente del valor del sonido, tal vez más del que estamos acostumbrados. Esto podrá ayudar a mejorar la experiencia como espectador, inclusive a ser más crítico sobre el contenido que se consume. A la par, hay que recordar que detrás de cada uno de los sonidos hay un por qué del mismo, que cada momento de una mezcla tienen un fin específico, que lo que se escucha en una escena fue calculado para crear un balance de prioridades entre todos los sonidos y se enfoque la atención en algo específico, que todo lo que se escucha está ahí por un gran motivo: ayudar a contar la historia.

Bibliografía

- Andersen, Asbjørn. *Creating The Poetic Sci-Fi Sound Of "Arrival": A Sound Effect*. (2017, February 28). <https://www.asoundeffect.com/arrival-sound/>
- Bishop, Bryan. "How the sound masters of 'Gravity' broke the rules to make noise in a vacuum". *The Verge*. (2013, October 10). <https://www.theverge.com/2013/10/10/4822482/the-sound-design-of-gravity-glenn-freemantle-skip-lievsay>
- Burt, Ben. *Sound Designer of Star Wars*. Transcripción de un extracto de una entrevista de Ben Burt en *Star Wars Trilogy: The Definitive Collection*. <http://filmsound.org/starwars/burt-interview.htm>.

- Chion, Michel. *L'audio-vision*. Paris: Nathan, 1990.
- Hargreaves, David J. "The Effects of Repetition on Liking for Music". *Journal of Research in Music Education* 32, N.º 1 (1984): 35-47. Acceso en marzo 20, 2021. <http://www.jstor.org/stable/3345279>.
- Jurassic Park T-Rex sound design explained by Gary Rydstrom*. Video en YouTube, acceso el 04 de febrero de 2021, <https://youtu.be/MoiSCfmIdqg>
- Konečni, Vladimír. "Does music induce emotions?", en *Psychology of Aesthetics Creativity and the Arts* 2(2):115 (2008).
- Ruiz, Eva. *Curiosidades del voice-over*. Espacio Fílmica (2005). http://www.filmica.com/eva_ruiz/archivos/002464.html
- Schafer, R Murray. *A sound education: 100 exercises in listening and sound making*. Indian River: Arcana, 1992.
- Star Wars Featurette: The Birth of the Lightsaber*. Video en YouTube, 08:02, acceso el 02 de febrero de 2021, <https://youtu.be/RIefj6dOhnM>
- Thom, Randy. *Why is sound important?* (2016). <https://randythomblog.wpcomstaging.com/2016/02/29/why-is-sound-important/>
- Vox. *The sound illusion that makes Dunkirk so intense* [Video]. YouTube. (2017, July 26). <https://www.youtube.com/watch?v=LVWTQcZbLgY&feature=youtu.be>

Referencias sonoras/visuales

- Apocalypse Now*, dirigida por Francis Ford Coppola. United Artist, 1979.
- Arrival*, dirigida por Denis Villeneuve. Paramount Pictures, 2016.
- Chion, Michel. *L'audio-vision*. Paris: Éditions Nathan, 1990.
- Don Juan, dirigido por Alan Crosland. Warner Bros. Pictures, 1926.
- Dunkirk*, dirigida por Christopher Nolan. Warner Bros. Pictures, 2017.
- Finding Dory*, dirigida por: Andrew Stanton. Disney /Pixar, 2016.
- Gravity*, dirigida por Alfonso Cuarón. Warner Bros. Pictures, 2013.
- Jaws*, dirigido por Steven Spielberg. Universal Pictures, 1975.
- Jurassic Park*, dirigida por Steven Spielberg. Universal Pictures, 1993.
- Mean Girls*, dirigida por Mark Waters. Paramount Pictures, 2004.
- Pet Sematary*, dirigida por Mary Lambert. Paramount Pictures, 1989.
- Raging Bull*, dirigida por Martin Scorsese. United Artist, 1980.
- Star Wars*, dirigida por George Lucas. 20th Century Fox, 1977.
- Super 8*, dirigida por J.J. Abrams. Paramount Pictures, 2011.
- Tenet*, dirigida por Christopher Nolan. Warner Bros. Pictures, 2020.
- Terminator*, dirigida por James Cameron. Orion Pictures, 1984.
- The Jazz Singer*, dirigida por Alan Crosland. Warner Bros. Pictures, 1927.

En contra o a favor del *movimiento*: Juegos de estrategia en la escucha social y política de la música extrema en América Latina

Lorenzo Escamilla Castillo

Universidad Central de Venezuela

lorenzoquez@gmail.com

Escuchar música pesada¹ ha sido sinónimo de ‘estar loco’ o, al menos en el contexto de la sociedad latinoamericana, esto ha significado la presencia de una entidad ajena y diferente al concepto que tiene, comúnmente, el público al escuchar música, siendo la cumbia, la salsa, el vallenato, el merengue, la bachata, la música llanera, la música ranchera, el bolero y el reguetón, los que han delimitado y moldeado los conceptos y parámetros de consumo y escucha de la música misma. Es decir, los ‘cómo’, ‘porqué’, ‘dónde’ y ‘cuándo’ de la música tienen una respuesta casi tácita en Latinoamérica cuando se comprende cada uno de los lugares simbólicos que ocupa estos géneros musicales. En este contexto, al parecer, la música del género *heavy metal* y los derivados que se han transformado en el *extreme metal*, o solo *metal*, no tienen lugar... o eso es lo que se cree.

Realizar un mapa de las razones por las cuales los jóvenes latinoamericanos y del mundo entero se han acercado a una expresión musical que toma por símbolo lo grotesco, lo agresivo, la velocidad, el ruido, el alto volumen y lo antirreligioso es, aunque sea común decirlo, una ardua tarea. Hay que tratar de desarmar los prejuicios sociales, que se postulan como normativas ante la escucha de la música, que surgen de la manera en el cómo su ‘usa’ la música en países como Venezuela, Colombia, Brasil, México, Ecuador o Argentina. Afirmar que el *metal* no ha tenido, ni tiene lugar en Latinoamérica

¹ Aunque se hace una definición más adelante, es pertinente aclarar que, el término ‘música pesada’ se usa para hacer alusión a géneros y subgéneros musicales como el *heavy*, *thrash*, *death* y *black metal*.

porque allí ‘lo que se escucha es cumbia, salsa y merengue’, es un despropósito. Hay que adentrarse, pues, en un grupo de contradicciones que han surgido en el mundo en cuanto a la presencia de la música extrema en diferentes contextos, y más precisamente en la América Latina.

La presencia del metal: un agente externo

Hablar del heavy metal es hablar del *The New Wave Of British Heavy Metal* y más específicamente de las bandas Motörhead, Iron Maiden (1975), Saxon, Diamond Head (1976), Def Leppard, Angel Witch (1977), Venom (1979) y Blitzkrieg (1980). Estas agrupaciones, que surgen en el contexto de la Inglaterra de mediados de los años setenta, representan la primera puesta formal dentro de una movida musical juvenil en cuanto al endurecimiento y propuesta estética del sonido más crudo dentro del rock; todas ellas influenciadas principalmente por Led Zeppelin, Black Sabbath y Deep Purple.²

Si bien esta es la corriente principal del movimiento NWO-BHM,³ en otros lugares del mundo surgieron, con anterioridad o paralelamente, bandas con enfoques estéticos similares a los de las agrupaciones británicas. Un ejemplo de esto fue Tsee Mud⁴ (1969) en Venezuela, Arena Movediza (1970) y Tumulto (1973) de Chile, Tarkus (1972) en Perú, Ñu (1974) en España y Stress (1974) en Brasil.⁵ Estas agrupaciones siguen el fenómeno sonoro de agrupaciones anteriores al NWOBHM y que motivó la apuesta a un sonido particular dentro del contexto latinoamericano.⁶

Además, es necesario tener en cuenta que el *The New Wave of British Heavy Metal* también inspiró a bandas como Ángeles del Infierno (1978), Barón Rojo (1980), Obús y Panzer (1981) de España;⁷ Resistencia (1977) y Arkangel (1980) en Venezuela; a las bandas V8 (1979), Bloke y Riff (1980) en Argentina; Spectrum (1981), Skalibur (1982), Wizard (1985) y Tarkus (1986) en Ecuador; Luzbel, Ramses,

2 Robert Walser. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* (Middleton, Connecticut: Wesleyan University Press, 2013): 31–32.

3 Abreviatura en inglés de *The New Wave Of British Heavy Metal*.

4 Félix Allueva. *ROCK VZLA: 1959–2019* (Caracas: Impresos Minipres, 2019): 136–137.

5 *Enciclopedia Metallum: The Metal Archives*.

6 Walser. *Running with the Devil...*

7 Fernando Galicia Poblet. *El Heavy Metal en España, 1978–1985: fases de formación, cristalización y crecimiento*. Tesis para optar al grado de doctor (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016): 186–209.

Gehenna y Six Beer (1983) de México; Sagrado Inferno (1983) de Brasil; Kraken (1984) en Colombia y a Alvacast (1985) de Uruguay.⁸

Estas agrupaciones no son solo una reacción directa de lo que ocurre en Europa, sino que desde el comienzo se preocupan por realizar música al estilo del *heavy metal* tradicional⁹ en idioma español con letras de protesta y crítica social. Desde este momento es pertinente formular una pregunta fundamental para el contexto latinoamericano: si el público del centro y sur de América tiene un rechazo latente por el *metal* y sus tendencias, ¿por qué han surgido desde muy temprano, y casi que a la par que los principales movimientos europeos, agrupaciones dentro de este movimiento estético musical en la región?

Más curioso es establecer cómo en países como Colombia y Brasil la música más extrema del metal tuvo su nacimiento a la par con Europa. Las bandas Parabellum (1983) y Reencarnación (1985), junto con las agrupaciones brasileñas Sepultura (1984) y Sarcófago (1985) forman parte de una primera expresión estética en las que se reconocen los estilos de *thrash*, *death*, *black metal* y *hard core* mucho antes de que varios de estos géneros se consolidaran en otras partes del orbe. Esto dio pie a que se fundaran agrupaciones emblemáticas como Masacre (1988) de Colombia, la cual es pionera de la definición del sonido dentro del *death metal* a nivel mundial.¹⁰

También es importante hacer mención de bandas de Venezuela como SS (1983), Stratuz, Exorcion (1985) y Tinieblas (1986) las cuales, dentro de estilos muy similares al *thrash* y el *death metal*, ya realizaban acercamientos a una música más agresiva y rápida junto

⁸ Enciclopedia Metallum...

⁹ Nota del autor: Se denomina *heavy metal* tradicional al grupo de bandas que han permanecido dentro de los linderos estéticos propuestos por las bandas del NWOBHM, como por ejemplo Iron Maiden y Saxon. En otros casos, también es conocido como *heavy metal* clásico, sin necesidad de que se incluyan arbitrariamente elementos de la música académica o del periodo denominado como clasicismo musical. Es necesaria esta distinción ya que para los fanáticos el término puede significar varias cosas. *Heavy metal* puede hacer alusión, como término específico, a las bandas dentro del NWOBHM o, como término genérico, puede aludir a todo lo que ocurre en la historia de los subgéneros del *heavy metal*, como el *thrash metal*, *death metal*, *black metal*, *doom metal* y sus diversas variantes. Términos como 'clásico' y 'tradicional' aluden precisamente a las formas y fórmulas a las que recurren los músicos para afianzarse en una tendencia, estilo o género de la música; fórmulas que los distinguen y los hacen seguir corrientes con ideas filosóficas y prácticas culturales específicas en las que tribus, modas o movimientos urbanos en la música se apoyan. Estas permanecen en el tiempo como un 'clásico' y 'tradicional' acontecimiento dentro de la música misma.

¹⁰ Jorge Durán. *Parabellum: El Diablo nació en Medellín*. [Documental] (Colombia: VICE MEDIA, 2016).

a sus pares colombianos, brasileiros, norteamericanos y europeos.¹¹ Precisamente, esto coincidió con la aparición de bandas como Venom, Metallica, Slayer, Megadeth, Kreator, Death y Possessed, las cuales publicaron álbumes durante la década de los años ochenta que definieron la búsqueda de una música más rápida y un sonido agresivo y crudo. De estos álbumes, dentro de la corriente extrema, son fundacionales *Welcome to Hell* (1981) y *Black Metal* (1982) de Venom y *Kill'Em All* (1983) de Metallica y *Show No Mercy* (1983) de Slayer. Es posible conseguir en ellos elementos compositivos que las agrupaciones latinoamericanas reprodujeron como esquemas a seguir dentro de la composición.

En este punto hay que detenerse para realizar algunas aclaratorias. Los términos ‘agresividad’, ‘crudeza’, ‘dureza’ o ‘endurecimiento’ son expresiones que permiten describir una serie de características sonoras bastante notorias de las bandas de *metal* y que dentro de la composición y producción musical son indispensables. No se puede hacer música extrema si no se ejecuta la batería con ritmos rápidos, generalmente en 4/4 de *tempo*.¹² Las guitarras tienen distorsión o el efecto de *overdrive* al límite, permitiendo un sonido fuerte y estruendoso del instrumento, el cual, al hacer los *riffs*,¹³ transmite la sensación de motor de un carro de Fórmula 1. Igualmente, el bajo distorsionado ha dado la característica al *metal* de un sonido parecido al de una lata o latón de acero cuando se golpea, sonido que se obtiene al ejecutar las cuerdas del instrumento golpeando los trastes con las cuerdas al mismo tiempo que se marcan las notas sobre el diapason del bajo.

Otro elemento distintivo que marcó una diferencia entre las bandas de *heavy metal* tradicional y las bandas más extremas que surgieron posteriormente, es el uso de la voz como recurso expresivo

¹¹ *Enciclopedia Metallum...*

¹² En la actualidad las agrupaciones utilizan recursos complejos en cuanto a la combinación de compases simples, compuestos y amalgamados. Existen agrupaciones de *metal* que hacen un recorrido por todo tipo de ritmos durante un tema o disco, como si de una obra orquestal se tratase. Un ejemplo de ello es el álbum *The Sound of Perseverance* (1999) de la banda precursora del *death metal*, Death.

¹³ El término *Riff* refiere la construcción de ritmos con los bajos, medios y agudos de la guitarra eléctrica a partir de los intervalos de 3eras (mayores y menores), 4tas y 5tas (disminuidas, aumentadas y justas). Los *Riff* de guitarra son sonoramente distinguibles, estos son la parte auditivamente más representativa dentro del rock y todos los géneros del *metal*. Esto ha permitido que la guitarra eléctrica sea el instrumento solista por excelencia dentro de estos géneros. Los *Riff* se repiten a lo largo de toda la estructura de las canciones y muchos de ellos funcionan como modelos para que otras agrupaciones los tomen y creen patrones similares dentro de nuevas composiciones.

de las emociones o ideas mismas. La voz gutural da la impresión de que, quien la canta, está molesto o 'poseído' por una 'entidad demoniaca'. El canto gutural tiene el principal objetivo de transmitir el mensaje lírico como si de una agresión verbal se tratase. El cantante de música extrema debe tener concordancia con lo que dice en sus letras. Precisamente, una de las temáticas recurrentes dentro del *metal* es lo grotesco, lo socialmente no aceptado, lo poco normativo o psicológica y socialmente inusual. La idea de lo 'extremo' no es un coqueteo o presunción en las bandas mismas; los músicos llevan sus cuerpos y los instrumentos mismos al límite para poder construir esta música, realizar ritmos más y más rápidos, usar efectos de distorsión en los diferentes instrumentos y transformar la voz de manera radical, al punto de resignificar el acto de 'cantar', son puntos claves para entender la razón por la cual el *metal* es una práctica cultural y musical 'extrema'.

Todo este fenómeno también tuvo cabida en Puerto Rico, donde las bandas Cardinal Sin (1984) y Deathless (1989) realizaron una notable incursión en el género del *thrash metal*.¹⁴ También, la banda Godless (1989) es una de las precursoras del *black metal* en Puerto Rico¹⁵ y a nivel mundial, abordando temáticas antirreligiosas y de crítica social con letras satánicas, al igual que Parabellum y Reencarnación, mucho antes que se desarrollara completamente el movimiento de la escena del *black metal* noruego.¹⁶ Además, por Cuba surgió Zeus (1988) en el *thrash metal* y en República Dominicana, la banda Abaddon RD (1987) en el género *heavy/thrash metal*.¹⁷

En Ecuador el *thrash metal* comienza con Narcosis (1983), Blaze (1984), Argon¹⁸ (1985) y Demolición (1986). Asimismo, la banda C.R.Y. (1987) es precursora en esta región dentro de los géneros *death metal* y *black metal*, junto a Devourer Dark (1988), Abaddon y Damaged Skull (1989), las cuales se inclinaron hacia un sonido que se asocia al *death metal*. De igual manera, Exxecutor (1986) en México fue pionera del *thrash* y el *death metal*.¹⁹ Por otro lado, Kranium

14 Nelson Varas-Díaz. *The Distorted Island Heavy Metal and Community in Puerto Rico*. [Documental] (Puerto Rico: Heavy Metal Studies Latin América. 2015).

15 Varas-Díaz, *The Distorted Island Heavy Metal...*

16 Omar García Naranjo. *Subculturas Juveniles: El Black metal en Bogotá*. Tesis para optar por el título de Licenciatura en Filosofía y Lengua Castellana (Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2013): 37.

17 Nelson Varas-Díaz. *The Metal Islands History Culture and Politics in Caribbean Heavy Metal Music*. [Documental] (Puerto Rico: Heavy Metal Studies Latin América. 2017).

18 Como Moulin Rouge en 1989.

19 Enciclopedia Metallum...

(1984) de Perú es considerada la primera banda de *folk metal* a nivel mundial, pionera en mezclar la estética de la música extrema con elementos autóctonos de la región del Perú, como la inclusión del quechua en sus canciones de crítica social y protesta.²⁰ Por Chile se encuentra la banda de *thrash metal* Massakre (1985), no obstante, se registra su actividad desde 1982 bajo el nombre de Sepulcro.²¹ Finalmente, en Argentina se tiene como pionera del *thrash metal* a la banda Hermética, fundada en 1988.²²

El grupo de bandas nombradas hasta ahora, con su año de fundación, espacio geográfico y género específico, permite responder la pregunta antes planteada. Desde estos tres elementos iniciales es posible establecer que la razón del surgimiento de más de 30 bandas dentro de los géneros del *heavy metal* tradicional, *thrash*, *death* y *black metal*, entre los años 1977 y 1989, en países como Venezuela, Colombia, México, Brasil, Ecuador, Argentina, Chile, Perú, Uruguay, Puerto Rico, Cuba y República Dominicana, se debe a una búsqueda propia y autóctona del encrudecimiento de la música como fenómeno de expresión estética dentro de los movimientos urbanos de la época. Esta propuesta se vio en conflicto con otras manifestaciones, que se han entendido como ‘propias de verdad’ o ‘auténticamente autóctonas’, valga la terminología, las cuales tienen que ver con el folclor y los ideales formulados dentro de corrientes de pensamiento como el nacionalismo, o vertientes más radicales como el regionalismo.

Un ejemplo de esto es el surgimiento del *metal* extremo en Cuba, donde los géneros musicales que se entienden como propios —el son cubano, la guajira y los diversos ritmos que nacieron en la isla— se vieron amenazados por la creación de un lugar que acogió por primera vez en la isla a las bandas y los jóvenes seguidores de la música extrema. En este sentido, María Gattorno, como directora de la Casa de Cultura Comunal “Roberto Brantly” dio oportunidad a un grupo de jóvenes que necesitaban un espacio para ensayar, ya que el lugar en el cual acostumbraban tocar terminaba en disputas y agresiones porque los vecinos no entendían el sonido de la agrupación.²³

Al momento en que los jóvenes solicitaron la colaboración de Gattorno, ya existía un movimiento de fanáticos de la música extrema

20 Nelson Varas-Díaz. *Songs of Injustice Heavy Metal in Latin America*. [Documental] (Puerto Rico: Heavy Metal Studies Latin América. 2019).

21 *Enciclopedia Metallum...*

22 *Enciclopedia Metallum...*

23 Cfr. Varas-Díaz, *The Metal Islands History Culture...*

consolidado a partir del primer concierto de bandas en diciembre de 1988, concierto que gestionó la directora de la Casa Cultural. Desde este momento, este lugar fue conocido como El Patio de María y permitió la solidificación de una escena local de la música extrema en un país que, debido a los procesos políticos que enmarcan una dictadura de más de 50 años, se ha cerrado política, económica, cultural y socialmente.

Sin embargo, este tipo de cercamientos culturales, descritos en el documental *The Metal Islands History Culture and Politics in Caribbean Heavy Metal Music*, producido por el sociólogo Nelson Varas-Díaz, no son parte nada más de sociedades con elementos políticos definitorios en cuanto a la recepción y rechazo de géneros musicales extranjeros como en Cuba, donde la imagen del 'nuevo hombre' que buscaba la revolución cubana no se adecuaba ni aceptaba la imagen propuesta por el seguidor de la música *metal* que surgió, sin predecirlo, en el contexto urbano marginalizado del país. Esto también ocurrió en República Dominicana, donde la prensa reseñó a las bandas del movimiento de finales de los ochenta de una forma negativa y contrapuesta a los valores políticos-sociales y religiosos en el país, los cuales eran secuela de la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo.²⁴

En este sentido, cualquier género musical vinculado con el *metal* en algunos países de Latinoamérica ha significado la presencia de un ente extranjero, o más bien, una invasión que busca corromper los valores propios de la sociedad, los cuales deben permanecer vírgenes e inmutables, siendo tradición y costumbres un ritual social que se asume como un deber desde las generaciones más jóvenes, y que las generaciones adultas tienen la obligación de proteger. Esta es una de las contradicciones más emblemáticas que ha permitido ver el nacimiento de la música extrema en nuestros países latinoamericanos. Precisamente, la mayor parte del tiempo esta música se propagó de manera clandestina, de casete en casete, copiada por pequeños grupos que representaban una insatisfacción e incomodidad ante las demandas de una sociedad que se postulaba como conservadora de valores que ya no significaban lo mismo para las nuevas generaciones. Aun así, el *metal* se preocupó más por representar los problemas propios, valiéndose también de recursos provenientes del folclor, como, por ejemplo, ocurre con la banda Kranium en Perú.²⁵

²⁴ Cfr. Varas-Díaz, *The Metal Islands History Culture...*

²⁵ Cfr. Varas-Díaz, *Songs of Injustice Heavy Metal in Latin America*.

Este fenómeno, que reivindica al *metal* extremo, no como una música extranjerizante, sino más bien como una expresión que busca afianzar las particularidades locales de cada región o país, cobró fuerza y notoriedad con el pasar de los años y con la evolución de cada movimiento y escena del *rock* y el *metal*. Hoy en día es posible denominarlo rock nacional o metal nacional. Estas categorías surgen única y exclusivamente en el contexto de las bandas latinoamericanas, aunque se encuentran rasgos similares en otros movimientos de la música extrema como el *black metal* noruego. Sin embargo, la idea del metal nacional es un concepto que permanece en el ámbito de lo *underground* y no trasciende al internacional, contrario al caso del *black metal* en Noruega que se ha hecho un símbolo distintivo de muchas culturas juveniles en todo el planeta, aun cuando los sucesos más significativos de la historia de esta música ocurrieron en Noruega.²⁶

Un ejemplo de rock y metal nacional es lo que ocurre en Venezuela, cuyo pionero y más destacado representante es Paul Gillman quien, durante su trayectoria artística, ha promovido un discurso de integración de bandas, a las cuales denomina ‘soldados del metal’. Desde el nacimiento de la banda Arkangel en 1981,²⁷ en la cual Gillman fue vocalista desde su fundación hasta 1984, se planteó una ‘ideología rock’, inspirada por el mánager de la banda Alfredo Escalante, y quien es conocido como el principal ideólogo del rock nacional en Venezuela.²⁸ Desde el comienzo hasta la actualidad, Gillman no ha abandonado este discurso, que plantea no solo una coerción de las bandas venezolanas en un solo cuerpo o movimiento, sino que las invita a rechazar categóricamente la música disco, la cual era vista como una expresión inauténtica de la juventud de la década de los ochenta. Así se inaugura la aparición del estilo de las bandas del NWOBHM en Venezuela.

En este sentido, los rockeros estaban destinados a ser los «verdaderos y únicos herederos defensores del rock» en Venezuela.²⁹ De hecho, el segundo trabajo discográfico de Arkangel del año 1982 tiene por título *Rock Nacional*. Además, durante los años noventa Gillman usó una bandera distintiva del movimiento que intentaba representar a todas las bandas del país, y en las posteriores décadas ha levantado discursos contra el reguetón y contra otras agrupaciones de rock como Zapato 3, Sentimiento Muerto y Caramelos de Cianuro, exponentes del movimiento de la música alternativa venezolana.

26 Keith Kahn-Harris. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge* (Bloomsbury Publishing PLC., 2006): 45.46.

27 Esta agrupación tiene sus comienzos en 1978 bajo el nombre de Power Age.

28 Allueva, *ROCK VZLA...*, 219–224.

29 Cfr. Allueva, *ROCK VZLA...*

Con la llegada a la presidencia de Venezuela de Hugo Chávez Frías en 1998, Paul Gillman se vinculó con su discurso político, quien le brindó abiertamente su apoyo. Así, Gillman formó parte de las figuras públicas que se ligaron a la propaganda política a favor del modelo social, económico y cultural del chavismo desde la visión del denominado socialismo del siglo XXI.³⁰ Con apoyo del estado venezolano, a partir del 2005 y hasta el 2018, creó un festival de *metal* llamado *GillmanFest*, en el cual se presentaron agrupaciones nacionales e internacionales de diferentes géneros dentro del *metal* como Paul Di'Anno, Kraken, Rata Blanca, Megadeth, Testament, Fear Factory, Sepultura y Saxon.

Es posible establecer que la figura de Gillman dentro del movimiento local de la música extrema venezolana ha sido determinante para moldear una cara visible del *metal* mismo. El *metal* nacional en Venezuela se ha convertido, para las masas, y sin que sea así realmente, en un elemento asociado al chavismo.³¹ La proyección mediática de Gillman es notoria en la televisión venezolana, pues tiene su propio espacio donde transmite bandas de *rock* y *metal* de Venezuela y el mundo, que comenzó con el nombre de "El Garaje" en 1999 y hoy se llama "Kultura Rock". De alguna manera, esto ha modelado la idea de cómo los jóvenes hoy en día escuchan *heavy metal* en Venezuela o alguna variante del mismo; esto en un país que tiene una alta recepción de reguetón, donde exponentes venezolanos del género como Chino y Nacho son visibles dentro de las culturas urbanas actuales fuera y dentro de la nación misma; y donde la cumbia, la salsa, el vallenato y la música llanera, ocupan parte de las costumbres radiales del público venezolano desde la década de los años sesenta.

De acuerdo a todo esto, es inevitable realizar un análisis en cuanto a comparaciones del surgimiento del *heavy metal* en países como Cuba, República Dominicana, Puerto Rico, Colombia, Brasil o Chile, que tuvieron que enfrentarse a una sociedad conservadora y religiosa, a procesos dictatoriales o circunstancias de lucha armada y conflictos internos de esos países, que los delimitaron de manera drástica. En relación con Venezuela, el *heavy metal* es un género musical que muestra una cara mediática conservadora, que niega la recepción de una idea extranjera y apoya abiertamente los procesos de transformación política que ha vivido Venezuela desde 1999 — proceso que ha recibido acusaciones a nivel mundial de encuadrar al

30 José Manuel López D'Jesús. "Sentimiento Muerto y Paul Gillman: Dos arquetipos culturales en la Caracas de los años 80". De la *Revista Musical de Venezuela*. Enero — abril 2017 (60–87) (Caracas, Venezuela): 84.

31 López D'Jesús, "Sentimiento Muerto...".

país en una de las dictaduras más particulares del continente en los últimos 20 años—. ³²

Un ejemplo de la retracción del movimiento del *rock* y el *metal* se manifiesta en la poca, por no decir nula, relevancia que han tenido las bandas de Venezuela a nivel mediático más allá de la figura de Paul Gillman, todo esto a pesar de que textos como *ROCK VZLA: 1959-2019* de Félix Allueva retratan 50 años de bandas venezolanas de diversos géneros, estilos y tendencias que han estado activas de manera continua década tras década. Otro síntoma de esto es la controversia ocurrida por la miniserie documental de Netflix “Rompan todo: La historia del rock en América Latina”, creado por Nicolás Entel y con la producción de Gustavo Santaolalla del año 2020, donde poco o nada se dice sobre el *rock* hecho en Venezuela a pesar de que Héctor Castillo, integrante de Sentimiento Muerto y Dermis Tatú, y José Luis Pardo, integrante de Los Amigos Invisibles,³³ tienen unos comentarios breves dentro del documental. Sobre ninguna banda venezolana del *pop-rock*, *rock* alternativo y muchos menos del género *metal* se dijo nada. Tampoco se nombró algún evento significativo para el *rock* latinoamericano que haya tenido lugar en Venezuela.

Perspectiva sonora de la escucha del metal en Latinoamérica durante la década del ochenta

En Venezuela, la mayor parte de los trabajos discográficos producidos durante la década de los 80 proviene de las bandas Resistencia, Arkangel y Paul Gillman con la banda Gillman. Arkangel lanza su primer álbum homónimo en 1981, después le siguieron *Rock Nacional* en 1982 y *Represión Latinoamericana* en 1983. La banda tuvo que esperar 10 años para lanzar el álbum *Inmortal* en 1994. Resistencia publicó su

32 Por mucho que se pueda discordar sobre esta idea, es sustanciosa la información que sostiene tal postulado a nivel mediático. Tan solo basta con revisar artículos sobre policía venezolana a nivel mundial para poder establecer que ciertamente existe un fenómeno dentro de la política venezolana. Para efectos de este artículo el término ‘dictadura’ es el más propicio y acertado, en relación con la serie de acontecimientos que se tratan sobre la música extrema en Venezuela y otras regiones de Latinoamérica.

33 Allueva, *ROCK VZLA...*, 287–369. Sentimiento Muerto, Dermis Tatú y Los Amigos Invisibles son parte de un grupo de bandas emblemáticas en Venezuela del movimiento alternativo, que han realizado trabajos discográficos en el ámbito de la *fusión*, el *rock*, el *punk-rock*, el *ska*, el *pop-rock* y *reggae*. Otras bandas son: Zapato 3, Caramelos de Cianuro, Seguridad Nacional, Desorden Público.

primer álbum *Hecho en Venezuela* en 1981, le sigue *Estrategia contra el movimiento* de 1983 y *Dacapo* en 1984. Gillman publicó los trabajos discográficos *Levántate y Pelea* de 1984, *El Guerrero* de 1985, *El Regreso del Guerrero* en 1990 y, en 1994 publicó su trabajo más significativo titulado *Escalofrío*.³⁴

En Ecuador, la banda Spectrum grabó los sencillos *Religiones en conflicto* de 1985, *No me digas que no* y *Dale tiempo* de 1987 y el EP *Como el viento* de 1988. Tarkus grabó un *Demo* en 1986. Blaze grabó el EP *No podrás con él* de 1985, *Demo* en 1987 y el EP *Cancerbero* de 1989. Demolición grabó un demo titulado *Thrash ecuatoriano* y Abadon el demo *El triunfo de la muerte* de 1989.³⁵ De igual manera, la banda SS tendría un demo titulado *Averno* de 1987. La banda Tinieblas grabó los demos *Rehearsal*³⁶ 88 en 1988 e *Hijos Malditos* en 1991. La banda Stratz grabó un demo en 1988 en vivo en Caracas y el demo *Ruinas del alma* en 1991. Exorcion grabó un demo en 1990, el único hasta la disolución de la banda en 1997. En Colombia Parabellum grabó el demo *Rehearsal* en 1984 y los EP *Sacrilegio* en 1987 y *Mutilación por radiación* en 1988. En Brasil Sepultura publicó su primer EP titulado *Bestial Devastation* en 1985, seguido de *Morbid Visions* de 1986. En 1987 publican *Schizophrenia*, el cual es su primer LP. Le sigue *Beneath the Remains* de 1989. También Sarcófago grabó los demos *Satanic Lust*, *The Black Vomit* y *Warfare Noise I* en 1986. En 1987 grabaron el disco *I.N.R.I.* y el demo *Christ's Death*. En 1989 el demo *Rehearsals 89* y el EP *Rotting*. En 1991 graban el disco *The Laws of Scourge*.³⁷

34 Es menester aclarar que el disco *Sígueme* (1988) es parte de la discografía oficial de Paul Gillman. No obstante, este es un trabajo solista y no forma parte de los trabajos de la banda Gillman. En esta producción discográfica se hace una incursión notoriamente comercial dentro del género del *glam / hair metal*. Esta es, probablemente, la incursión más significativa dentro de esta rama comercial del *metal* en Venezuela.

35 En la *Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives*, al revisar la discografía de las bandas de Ecuador, se puede observar que la mayor parte de las bandas comenzaron a grabar álbumes y demos con mayor frecuencia durante la década de los 90. Este fenómeno es común en algunos países de Latinoamérica.

36 La palabra *rehearsal* proviene del inglés y significa 'ensayo'. Los términos 'ensayo' y 'demo' hacen referencia a maquetas que las agrupaciones realizan en vivo mientras ensayan, o las graban por pistas separadas sin la pretensión que formen parte de una discografía 'oficial'. La mayor parte del tiempo estas grabaciones salen al público por mano de los fanáticos y no por parte de las bandas mismas. Los títulos como "*Rehearsal*", "Ensayo", "Demo" y "Maqueta", que acompañan muchas de estas producciones, surgen con el paso del tiempo a la hora de clasificar el trabajo de grabación de las bandas, pero no significa que las bandas nombraran sus grabaciones con títulos en inglés o español; es muy probable que dichas grabaciones no tuviesen títulos más que de las canciones que lograban grabar. Los títulos acá utilizados provienen de la clasificación encontrada en la *Enciclopedia Metallum: The Metal Archives* consultada digitalmente.

37 *Enciclopedia Metallum...*

Esta serie de producciones discográficas entre demos, EP y LP representan, en algún sentido, la radiografía sonora primaria de la música de género *metal* en Latinoamérica.³⁸ Agrupaciones como Parabellum y Sarcófago tienen giros parecidos a los que se utilizaron posteriormente en el *black metal*, aunque estas dos agrupaciones poco tienen que ver con el sonido producido por bandas emblemáticas del *black* como Mayhem. Si se comparan los álbumes *Sacrilegio* de Parabellum e *I.N.R.I.* de Sarcófago con *De Mysteriis Dom Sathanas* (1994), más allá de los recursos tecnológicos empleados en cada uno, se aprecia que Parabellum y Sarcófago ya habían conseguido realizar estructuras en cuanto a *riffs* de guitarras, ritmos de baterías y sonidos vocales estilizados que imprimen la idea de lo ‘oscuro’, ‘satánico’ y antirreligioso, aunque en algunos temas de sus demos también esté presente la influencia latente del *thrash metal*.³⁹

Condicionada o no, en cada caso particular, la recepción de esta música por parte del público joven de la década de los 80 fue alta. Es posible asegurarlo precisamente por, no solo el surgimiento temprano de bandas de *heavy metal* tradicional con letras en idioma español en Venezuela y Argentina, sino por la evolución local e independiente de bandas que fueron naciendo en cada movimiento particular de cada región conforme avanzó la década. Cada uno de estas bandas, con sus demos y aportes estéticos a cada uno de sus países, representa una visión y búsqueda propia en la música de lo agresivo, lo violento, la velocidad, lo mordaz y lo atrevido, inspirada por agrupaciones como Motörhead, Iron Maiden, Saxon y Diamond Head, Venom, Metallica; o bandas mucho más viejas como Led Zeppelin, Black Sabbath y Deep Purple.

Los sellos discográficos de empresas reconocidas o iniciativas independientes tienen su lugar e influencia en la manera en como el *metal* ha sido recibido y escuchado por el público de Latinoamérica. Los nombres de empresas como Corporación los Ruices, Rodven Discos, Sono Rodven y El Palacio de la Música han sido determinantes para la forma de distribución de la música *rock*

38 Aunque aún no se nombran en totalidad las producciones discográficas de todas las bandas latinoamericanas de *heavy metal* tradicional, *thrash*, *black* y *death metal* durante la década de los 80, los que acá aparecen sirven para afianzar dos cosas fundamentales: 1) la existencia de los mismos y 2) la cantidad de ellos, aunque no se nombren todos. Precisamente, en este estudio se plantea que el crecimiento del *metal* en América Latina iba a la par con el movimiento europeo y norteamericano.

39 Un ejemplo de esto es el demo *Satanic Lust* (1986) de Sarcófago.

en Venezuela, así como en Colombia la empresa Discos Fuentes⁴⁰ ha sido responsable de definir un panorama sonoro del país, al punto de que ha determinado la dirección de géneros musicales como la cumbia en Colombia y el mundo. La inclusión arbitraria de artistas o exclusión de bandas de *metal* en Latinoamérica por parte de empresas como estas ha sido determinante para el surgimiento de alternativas que nacieron de los fanáticos mismos, donde el formato del casete fue fundamental en la distribución, clandestina y de mano en mano de los fanáticos, de los demos y canciones que las bandas grababan con bajo presupuesto durante esta primera década de los ochentas.

Igualmente, el nacimiento de un movimiento temprano de bandas que realizaban conciertos clandestinos con poco presupuesto en Colombia, Venezuela, Brasil, Cuba, República Dominicana y Puerto Rico significa la aceptación parcial y asimilación, en cuanto elementos simbólicos y culturales, de las ideas que se han promovido históricamente desde el *rock* y el *metal* en cualquiera de sus manifestaciones. Esto quiere decir que, a la hora de medir el impacto de esta música en comparación con la cumbia, el vallenato, la salsa y, en la actualidad, el reguetón, es posible asegurar que, al igual que estos géneros, ha tenido una acogida bastante notoria poco estimada aun cuando hoy en día prevalecen ideas que contraponen el folclor, lo autóctono, el regionalismo y el nacionalismo al *metal* por ser tildado de invasivo, extranjerizante o, peyorativamente 'música ruidosa' y 'música gringa'.

Probablemente, la crítica más mordaz que han hecho los músicos de *metal* del sur y el centro de América al Caribe y a todo el continente, es la idea consensuada del uso de la música para bailar y 'tongonear' las caderas con ritmos pegajosos y letras que, de acuerdo a la visión de los fanáticos del *metal*, son insípidas y poco profundas, o de contenido lírico dramático que llega al borde de lo *kitsch* y que poco representa la realidad cruda y violenta de una sociedad conservadora, que se niega a aceptar su condición de sociedad abusada por dictaduras e ideas y procesos políticos destructivos. En este sentido, escuchar *metal* es un 'lugar' donde se va a pensar sobre la condición propia, esto en sentido contrapuesto al hedonismo de la sociedad latina donde en la música se

40 Se sugiere revisar el texto compilado por Juan Diego Parra Valencia *El libro de la Cumbia: Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas* del año 2019. Editado por el Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes Edimúsica.

goza y se baila porque «la vida es un carnaval y las penas se van cantando».⁴¹

Para el metalero de Latinoamérica, el latinoamericano es un ser triste, molesto, abusado por los sistemas crueles de poder que establece la sociedad en la que vive, pero a su vez hipócritamente sonriente. Por esta razón necesita de esa cruda realidad que lo hace «poner los pies sobre la tierra».⁴² Esa realidad le hace recordar en qué mundo vive, lo hace estar despierto, con la posibilidad de denunciar a los que viven a su alrededor y están dormidos. Esa verdad en Latinoamérica puede llamarse *heavy metal* tradicional, *thrash metal*, *death metal*, *black metal* o, como en Colombia, que ha surgido un término específico para bandas como Parabellum y Reencarnación, *ultra metal*; esa verdad puede llamarse *hard rock* o simplemente *rock*.

El *metal* latinoamericano es una estrategia contra el movimiento de la cotidianidad disfrazada de normalidad. Es una estrategia contra el movimiento metalero mismo, cuando en casos como el de Venezuela, la idea sobre el movimiento se ha distorsionado y corrompido, que a visión de los metaleros mismos no expresa las verdad inmediata y cruel que les rodea. Escuchar música extrema en América ha tenido un sinnúmero de contradicciones a lo largo de su historia, pero no una tan particular en la que el *heavy metal* mismo haya servido como instrumento que encubre a quien debería denunciar. Sin embargo, esto está aún por definirse en una radiografía sonora que va cobrando forma y lugar desde el pasado hacia el presente y el futuro de la música extrema misma.

41 Canción de Celia Cruz.

42 Dicho popular usado en la jerga común en Hispanoamérica.

Referencias

- Allueva, Félix. *ROCK VZLA: 1959–2019*. Caracas: Impresos Minipres, 2019.
- Durán, Jorge. *Parabellum: El Diablo nació en Medellín*. [Documental]. Colombia: VICE MEDIA, 2016.
- Enciclopedia Metallum. The Metal Archives. 2002–2021*. Entradas: "Arena Movediza", "Tumulto", "Tarkus" (Perú), "Ñu", "Stress", "Resistencia", "Arkangel", "V8", "Bloke", "Riff", "Luzbel", "Ramses", "Gehenna", "Six Beer", "Sagrado Inferno", "Kraken", "Alvacast", "Parabellum", "Reencarnación", "Sepultura", "Sarcófago", "Stratuz", "Exorcion", "Tinieblas", "Cardinal Sin", "Deathless", "Godless", "Abaddon RD", "Exxecutor", "Kranium", "Massakre", "Hermética", "Narcosis", "Blaze", "Argon", "Demolición", "C.R.Y.", "Devourer Dark", "Abadon", "Damaged Skull", "Moulin Rouge", "Tarkus" (Ecuador). [Enciclopedia digital].
- Galicia Poblet, Fernando. *El Heavy Metal en España, 1978–1985: fases de formación, cristalización y crecimiento*. Tesis para optar al grado de doctor. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- García Naranjo, Omar. *Subculturas Juveniles: El Black metal en Bogotá*. Tesis para optar por el título de Licenciatura en Filosofía y Lengua Castellana. Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2013.
- Kahn-Harris, K. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Bloomsbury Publishing PLC., 2006.
- López D'Jesús, José Manuel. "Sentimiento Muerto y Paul Gillman: Dos arquetipos culturales en la Caracas de los años 80". De la *Revista Musical de Venezuela*. Enero – abril 2017: 60–87. Caracas, Venezuela.
- Varas-Díaz, Nelson. *The Distorted Island Heavy Metal and Community in Puerto Rico*. [Documental]. Puerto Rico: Heavy Metal Studies Latin América. 2015.
- . *The Metal Islands History Culture and Politics in Caribbean Heavy Metal Music*. [Documental]. Puerto Rico: Heavy Metal Studies Latin América. 2017.
- . *Songs of Injustice Heavy Metal in Latin America*. [Documental]. Puerto Rico: Heavy Metal Studies Latin América. 2019.
- . *Acts of Resistance Heavy Metal Music in Latin America*. [Documental]. Puerto Rico: Heavy Metal Studies Latin América. 2020.
- Walser, Robert. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Middleton, Connecticut: Wesleyan University Press, 2013.

No escuché nada: el despertar del primer sentido

Meining Cheung Ruiz

Universidad de las Artes

meining.cheung@uartes.edu.ec

Las charlas acerca de la escucha del productor suelen ofrecerse ocasionalmente en las distintas conferencias y congresos, en las que he tenido la oportunidad tanto de escucharlas como de impartirlas. Dentro de la preparación del material a presentar, además de la búsqueda bibliográfica, y de que en un semestre por pura casualidad impartiera la asignatura de Escucha crítica, se encontraron varios insumos como el *Golden Ears*, un conjunto de discos compactos con ejercicios de ecualización; el texto de Bob Katz, *Mastering Audio*, en el que usa diferentes ejercicios identificatorios; el texto de Jason Corey, *Audio Production and Critical Listening*; entre otros sitios, servicios, y pequeños programas dirigidos a este fin. Hoy existen muchas opciones disponibles que hace más de una década no nos hubiéramos siquiera imaginado.

El desarrollo del oído inicia desde la formación musical, tarea que no resulta tan sencilla. Cualquier ser humano que haya pasado por las clases de solfeo y dictado ha de identificarse con este detalle. La tarea de solfear, imitar sonidos, determinar la afinación, y luego el ejercicio de escuchar, retener, reproducir mentalmente y escribir, ni se diga de los dictados a dos o más voces, o los dictados armónicos, que requieren escuchar las voces internas, son las pericias que se encuentran dentro de la formación en música. Los únicos exonerados de este ejercicio eran los que habían sido bendecidos con el 'oído absoluto',¹ aunque estaban los que, dotados con aquel don, sufrían en los exámenes pregrabados por la desviación de la afinación debido a la velocidad de la cinta del casete. Luego, más adelante,

¹ Dícese de la persona que puede identificar las alturas musicales inmediatamente sin ningún medio de asistencia.

al recorrer la especialidad de la grabación dentro de la producción, se empezaría la ejercitación en términos de frecuencias, donde también existía el virtuoso, el de los ‘oídos dorados’.² La actividad del entrenamiento auditivo requería de algunas horas de laboratorio semanales, prácticas obligatorias registradas por el carnet estudiantil de cinco horas (mínimo) semanales, en un cuarto a solas con un *software* que en aquel momento era un prototipo.

Al tratar acerca del sonido en el aprendizaje instrumental, el concepto de ‘sonido personal’ o ‘mi sonido’ lo encontramos en ejemplos contemporáneos como los guitarristas y bajistas eléctricos, quienes, gracias a las bondades que ofrecen los amplificadores en cuanto a la modificación del timbre, logran producir una variedad de posibilidades sonoras. En los instrumentos acústicos, el sonido particular se produce por la elección, marca, modelo, material del instrumento y la técnica. Entonces, tenemos el sonido propio, que surge de las diferencias particulares de cada quien, la forma de la uña del guitarrista, cómo un pianista con los distintos músculos pulsa una tecla, la presión o el número de cerdas o el ángulo del arco en el violín, entre otros, son aspectos que han abierto muchas discusiones, y que a veces surgen cuando hablamos de las lesiones que pueden producirse en los músicos por mala postura o malos hábitos.

Uno de los objetivos dentro de la educación musical es despertar el oído con el fin de llegar a escuchar estas sutilezas y otros aspectos sonoros, es decir, a lo que algunos denominan ‘oído cirujano’, que pueda desglosar las diferentes aristas presentes en la música y en el sonido. Para el instrumentista, escucharse a sí mismo quizá sea una de las cosas más difíciles que deba desarrollar, que requiere primero el desprenderse de su propio acto para escucharse objetivamente de alguna forma. Esta arista del oído cirujano se vuelve más crítica en la producción musical, en la que cada aspecto tecnológico, musical o sonoro contribuye a realizar, o al menos eso esperamos, un producto más convincente de un proceso que no necesariamente podemos decir que sea natural o que ocurre sin algún grado de ‘intervención’ tecnológica o técnica.

Los docentes, en cualquiera de las carreras que involucre la tecnología en audio, se enfrentan a varios retos simultáneos al inicio de la enseñanza. La situación empieza con que tienen que explicar o tratar un aspecto de la música o del sonido y, segundo, que ese aspecto debe ser distinguible para el estudiante. Desde el punto de

² Dícese de la persona que puede identificar cambios sutiles en el sonido.

vista del alumno, su problema es doble: primero, aislar el fenómeno sonoro para lograr escuchar el detalle señalado y, luego, ser capaz de articular sus observaciones sonoras de manera coherente.

La asignatura para el entrenamiento auditivo es ahora parte de muchos programas tecnológicos, de pregrado y posgrado, que requiere la ejercitación o repetición de ejercicios determinados, todos relacionados con algún aspecto técnico del audio como la ecualización, compresión y reverberación, lo cual requiere al menos un espacio acústicamente adecuado, con registros de estadísticas de tiempo o número de intentos que pueden ser comentados por el instructor. Luego de este ejercicio intenso pudiera transcurrir cierto tiempo, algunos meses quizás, pero el oído en algún momento empezará a despertar y, cuando lo hace, inevitablemente empieza a registrar sin la menor intención reflexiones o ecos en cuartos, la mala 'calidad' de los sistemas de sonido en centros comerciales y, luego, efectos colaterales como ser consciente del ruido en un comedor o lugar público, acompañado de cierta incomodidad al notar dichos aspectos de los que posteriormente, y de igual forma, se aprende a 'apagar' el sentido.

Desde un autocuestionamiento, surgió la pregunta de para qué exactamente servía este tipo de entrenamiento o, mejor dicho, cuál era su alcance. Al avanzar dentro de la carrera lograba ubicar la importancia del reconocimiento sonoro a nivel técnico, podía realizar ecualizaciones con mayor rapidez y detectar falencias en el sonido, ruidos de diversa índole, o la estación de radio china que captaba un micrófono averiado a un volumen casi imperceptible, pero dentro del contexto de la producción musical era una idea que sentía debía complementarse, ya que los productores necesitan ideas, referencias, y también diferentes perspectivas.

La repetición del material, aunque se utilizara para los ejercicios de entrenamiento, también trae consigo un condicionamiento, que es el refuerzo de la referencia mental, lo cual puede influenciar inconscientemente nuestros trabajos. Si vamos a hablar de originalidad, utilizar referencias pudiera resultar contradictorio. Al mismo tiempo, cada vez que se expone el ejercicio de escuchar algún material en cualquier manifestación, se evidencia la complejidad de esta actividad. Recuerdo que, en mis épocas estudiantiles, con mucho énfasis se hablaba de la 'primera escucha' como aquella cuya experiencia es irrepetible, la más sincera y honesta, ya que las repeticiones posteriores se consideraban como el inicio del acostumbramiento a lo que se hubiera percibido como acierto o error. En vista de que hay

tanto que analizar y que aquello dependerá de la etapa de la producción en la que se encuentre, exploraremos algunas clasificaciones desde la perspectiva de la escucha, enfocando otros tipos de escucha dentro del camino del despertar, específicamente en el campo de la producción musical.

Enfoque de la escucha

George Massenburg, en un artículo del 2019, define los siguientes tipos de escucha: escucha de apreciación, escucha comprensiva, escucha informativa, escucha discriminativa, escucha en las relaciones (sociales), escucha empática, la escucha crítica y la escucha evaluativa, refiriéndose al acercamiento a la información o a la actividad, si se trata de entender, apreciar, informar, comprender o discernir. También cita un modelo secundario de escucha relacionado con nuestro contexto social y con las interacciones en ambos niveles objetivos y subjetivos.³ Sin embargo, posiciona a la escucha crítica como una escucha que requiere de mucha atención y cuyo resultado evaluativo proviene de la integración de la escucha como ‘ingeniero’ y como ‘productor’. En vista de que no todos los ingenieros o técnicos son productores y viceversa, su perspectiva implica el conocimiento de ambos lados: tanto el técnico como el musical.

Bob Katz identifica dos tipos de entrenamiento de la escucha: la pasiva y la activa, siendo la diferencia que en la escucha activa tenemos la capacidad de controlar los parámetros de un equipo o programa para obtener el sonido mental proyectado.⁴ La escucha pasiva ocurre cuando observamos el sonido en otras actividades, o cuando estamos en el auto. Hepworth-Saywer expone otro tipo de clasificación dependiendo de la cercanía de la observación: la ‘macroescucha’, que se desarrolla con cierto grado de desapego para evaluar una canción; la ‘microescucha’, que se enfoca en los pequeños detalles en cada pista; y la escucha ‘holística’, en la que se escucha la totalidad del álbum «como si fuera algo pequeño y tangible».⁵

3 George Massenburg. “The METAlliance Report: Critical listening and Critical Evaluation”, *ProSound* (enero 30, 2019), acceso el 6 de marzo de 2021, <https://www.prosoundnetwork.com/pro-sound-news-blog/the-metalliance-report-critical-listening-and-critical-evaluation>

4 Bob Katz. *Mastering Audio* (Focal press, 2014): 25.

5 Russ Hepworth-Sawyer, Craig Holding. *What is music production?* (Focal press, 2010): 43.

William Moylan nos propone la 'escucha analítica', la cual considera los contenidos, elementos relaciones estructurales, evalúa eventos y sus relaciones a través del tiempo, y la 'escucha crítica' como la evaluación de los sonidos en el contexto de la grabación.⁶ Además define la 'escucha profunda', donde el nivel de observación de detalle está en su máximo nivel, y puntualiza cómo este nivel de detalle es necesario para el entendimiento de la producción, al permitir escuchar sutilezas dentro de lo sonoro y de la ejecución.⁷

Definir el punto de enfoque de la escucha poco a poco permite vislumbrar distintas complejidades, ya que un aspecto es determinar qué es lo que se va a escuchar y un asunto más complejo es limitar las influencias culturales, las exposiciones tecnológicas, la preferencia estética del individuo, lo que escuchó en casa 'pasivamente', para que pasen a través del filtro del lenguaje. El estudio de la escucha es inevitablemente de tipo etnomusicológico y autoetnográfico, ya que está ligado al individuo y sus experiencias musicales, y puede pasar por las ramas de las ciencias sociales hasta llegar al nivel lingüístico, pues la barrera de las palabras interviene en el grado de comprensión. Inicialmente, el lenguaje ha representado una forma de obstáculo ya que, después de todo, las evaluaciones de lo escuchado pasan por algún tipo de reflexión mental. Adorno veía el problema desde aquel entonces:

La introspección musical es una cosa muy incierta. Además, la mayoría de las personas quienes no dominan la terminología técnica, encontrarán obstáculos insuperables verbalizando sus propias experiencias musicales, aparte del hecho que la expresión verbal en sí, es ya prefiltrada y su valor como conocimiento de reacciones primarias es por ende doblemente cuestionable.⁸

Esto es simplemente el resumen de las experiencias que tanto el productor como el técnico, se encuentran en su día a día, no se diga en los niveles iniciales del aprendizaje. En el ámbito profesional, es una cuestión recurrente, y a veces frustrante el intentar comprender 'lo que escucha el músico', lo que desea cambiar, encontrando figuras literarias, eufemismos y paradojas.

⁶ William Moylan. *Recording analysis: How the record shapes the song* (Routledge, 2020): 61.

⁷ Moylan, *Recording...*, 62.

⁸ Theodor W. Adorno. *Introduction to sociology of music* (New York: The Seabury Press, 1976): 4.

También Adorno propone en su *Introducción a la sociología de la música* cuatro arquetipos desde la sociología. El ‘oyente-experto’, «aquel que es completamente consciente, quien no pierde nada y al mismo tiempo, en cada momento, se reporta a sí mismo lo que escucha».⁹ Luego expone al ‘buen-oyente’, a quienes poseen sentido musical pero carecen del conocimiento específico, y a quienes coloca como una especie en peligro de extinción.¹⁰ El ‘consumidor-cultural’, «bien informado y coleccionista de grabaciones»;¹¹ el «oyente-emocional», para quien la música se vuelve un conducto a la expresión o a las emociones y quien rechaza cualquier lectura estructural; el ‘oyente resentido’ quien, básicamente en su informalidad, se enfrasca en la música que se apega a un supuesto ‘ideal’; y, por último, el ‘oyente-entretenido’, «el tipo para quien la industria musical fue hecha» y que, desde el punto de vista estadístico, sería el único relevante.¹² Vemos entonces que no solo el aspecto de escuchar técnicamente tiene sus subdivisiones, sino que su conocimiento musical o posturas frente a la música van a definir también otros niveles de escucha.

La grabación, a pesar de ser un objeto absoluto, tiene muchas variables independientes en cuando a su reproducción y recepción. Existen diversos estudios acerca de las preferencias de los oyentes y, como si fuera poco, la tecnología y el medio físico influyen en la percepción ya que escuchar materiales en distintos sistemas de monitoreo permite evaluar otras dimensiones del mismo producto y, por ende, las experiencias individuales pueden ser heterogéneas.

Tomando un ejemplo puntual imaginemos una banda, una agrupación, un cantante, o un estudiante que propone una composición, arreglo, o canción, y que luego procede a la grabación y atraviesa múltiples sesiones de grabación o mezcla inclusive. Produce una buena mezcla y una pista técnicamente decente, pero algo ocurrió que no logró convencer, saltamos a la siguiente pista, o nuestra atención desvaneció. Lo que todos se preguntan es ¿qué ocurrió?; más puntualmente: ¿qué fue lo que no escuchó? Cuestiones como la letra, el contexto, la interpretación, el contenido emocional, son aspectos fuera del nivel técnico. Esto no implica que carezca de importancia, ya que

9 Adorno, *Introduction to sociology of music*, 4.

10 Adorno, *Introduction to sociology of music*, 5-6.

11 Adorno, *Introduction to sociology of music*, 6.

12 Adorno, *Introduction to sociology of music*, 14.

una buena mezcla puede añadir otra dimensión a la experiencia, como el conocido caso de "Smells like Teen Spirit",¹³ un caso de estudio que contempla dos mezclas por Butch Vig y Andy Wallace y de la cual se pueden derivar distintas conclusiones. Sin embargo, nunca podremos saber si hubiera tenido el mismo éxito si la pista final hubiera sido la mezclada por Butch Vig.

El acto de la escucha a veces pareciera partir, aunque no lo hayamos considerado, de que todos escuchamos o percibimos de forma similar. Se conoce que existen diferencias físicas del oído, específicamente de la *pinna*¹⁴ que cambia ligeramente la cualidad del sonido que ingresa por el canal auditivo y, por ende, lo que cada individuo escucha, así como este sentido cambia con la edad, y sin duda la formación musical previa jugará su rol. Luego interviene la estética, el gusto. Solo basta recorrer los pasillos de YouTube con respecto a diferentes presentaciones, como en los casos de la música escrita de distintos compositores, y leer las convicciones de los usuarios, de interpretaciones 'superiores', siendo 'esto mejor que aquello'.

Además de que las grabaciones, con muy pocas excepciones, pasan por una cantidad enorme de ediciones, distintas tomas e interpretaciones, la cantidad de edición de tomas, sincronías, reemplazos de instrumentos puede ser considerable. Al menos en un CD de música clásica puede haber más de cien ediciones. La grabación termina siendo un *Frankestein*, un rompecabezas del cual tenemos la ilusión —gracias a la habilidad del editor— de que es un evento que ocurrió de principio a fin, y que acogemos falsamente como un producto que tuvo lugar de esa forma.¹⁵

Por otro lado, el análisis de la grabación sigue aportando no solo desde la escucha meramente técnica, sino desde el nivel de la interpretación, de lo escrito, y también de lo sonoro; tiende a dar pistas en su uso tecnológico de lo que se está convirtiendo en un tipo de retórica musical, la voz que suena airosa, cercana, o el redoblante 'apretado' o con presencia, o el sentimiento de inmer-

13 Nirvana. *Nevermind* (DGC, 1991), disco compacto.

14 La *pinna* es la parte externa del oído. También se la conoce como aurícula o pabellón auricular.

15 Fue una gran sorpresa cuando uno de mis maestros abrió una sesión de grabación de un pianista, y tenía la partitura marcada con una cantidad de ediciones. En un disco, como logré comprobar posteriormente durante un internado en una casa de producción de contenidos clásicos, la cantidad de ediciones era mayor. Entendí en aquel entonces, que tal cosa como la interpretación perfecta era algo construido.

sión de un ensamble, las perspectivas y huellas sonoras, gracias a los procesos acumulativos de grabación y mezcla, y su amalgamamiento con la música.

Ahora, si realizamos un análisis del acto de escuchar, a partir de la introspección existen muchos procesos sobre los cuales la atención se encarrila, dependiendo de los distintos tipos de análisis que pueden hacerse. Pierre Schaeffer, en su *Tratado de objetos sonoros*, se acerca a la escucha definiendo sus funciones empíricas de lo que ocurre cuando se escucha: oír, comprender y entender,¹⁶ y desarrolla diferentes especificaciones. Habla de una escucha ‘natural’, aquella que es común y discernible a tanto a personas como a los animales, así como una escucha ‘cultural’, el opuesto a la escucha natural, aquella que utiliza códigos y es entendible a un sector de la población. Luego pone a la escucha ‘ordinaria’ en contraste con la escucha ‘especializada’, acotando que en la escucha ordinaria es posible enfocarse en algún elemento dominante, pero al entrar a la escucha especializada, al enfocarse en esto o aquello «pierde el carácter de universalidad e intuición general, que es una de las ventajas de la escucha ordinaria».¹⁷ El hecho de que lo establezca como ventaja insinúa cierta importancia dentro de lo intuitivo, ya que también el exceso de la ‘escucha especializada’ puede llevar de cierta forma a una ‘escucha cultural’; es decir, el productor, ingeniero, o técnico que maneja sus herramientas, utiliza procedimientos que solo sus pares encuentran interesantes y nadie más.

En este ensayo exploraremos otras integraciones posibles de la escucha de las muchas y diversas que existen con base en las perspectivas anteriores que pudiéramos adoptar. Un acercamiento puramente técnico a la escucha puede dar buenos resultados, pero para ver la totalidad de su dimensión musical, el objeto musical necesita escucharse en diferentes perspectivas y formas. En los siguientes apartados exploraré más a fondo escuchas que ya han sido propuestas que recaen fuera de lo técnico, haciendo énfasis en el individuo y su relación musical: la escucha emocional propuesta a partir del ‘oyente emocional’ de Adorno, así como sus otros arquetipos dentro de un contexto social o cultural, y la escucha técnica-artística como una integración entre lo técnico y lo creativo.

¹⁶ Pierre Schaeffer. *Treatise on musical objects* (Oakland: University of California Press, 2017): 80.

¹⁷ Schaeffer, *Treatise on musical objects*, 87.

Otras escuchas

Escucha emocional

A medida que la música se vuelve más accesible y más 'casera', el productor se convierte en un tipo de *coach* o entrenador. Está de más decir que la interpretación, como un prerequisite para una buena grabación, es necesaria para cautivar al oyente. La interpretación es una mezcla de expresión, dinámica y técnica y esa evaluación finalmente se consolida en el arte de convencer, incluso el arte de la actuación. Sin embargo, decir que la interpretación se reduce a eso sería una injusticia, porque es mucho más complejo. Justamente el otro día, escuchando una grabación de Frank Sinatra, me surgió una gran duda: si es que la perspectiva dentro la academia ha logrado dar origen a mejores intérpretes, a aquellos que tienen la habilidad de convencer o hacernos 'sentir' algo. ¿No es por eso que la gente va a los conciertos? ¿No reside en eso el poder de la música, en esa capacidad de rebasar nuestras barreras cognitivas? Creo que podemos intuir por dónde va la respuesta.

Dado que el productor se enfrenta a los músicos, quienes (en teoría) son técnicamente fluidos e instruidos, pueden manifestarse comentarios para llevar las interpretaciones hacia niveles más interesantes o convincentes, o para generar un sentimiento. Esto es lo que atrae al 'oyente-emocional'. En este contexto, el conocimiento del lenguaje musical por parte del productor le da una excelente ventaja, en cuanto a las adaptaciones o a los diagnósticos que deba realizar.¹⁸ Si lo vemos desde un punto de vista más instintivo, la música como entretenimiento se invierte en timbres, arreglos y textos que tengan un significado más allá del texto y que su mensaje sea reflejado a través del lenguaje musical tanto en su forma, estructura, como en su interpretación. Incluso Roey Itzhaki lo menciona textualmente cuando se refiere a las emociones y los mezcladores: «Su función primordial, lo que es actualmente *nuestra responsabilidad*, es ayudar a entregar el contexto emocional de una pieza musical».¹⁹ Y esto, debido a que nuestras reacciones musicales sobrepasan los procesos mentales. Nos encontramos moviendo partes corporales, asintiendo con la cabeza frente a una línea rítmica, tarareando, o sintiendo la 'emoción'

¹⁸ Meining Cheung Ruiz y Luis Pérez Valero. *Producción Musical, pedagogía e investigación en artes* (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2020): 28.

¹⁹ Roey Itzhaki. *Mixing Audio: Concept, Practices and Tools* (Routledge, 2017): 8.

al acelerarse el ritmo, o al darse un *crescendo*. Existen ciertos timbres que intuimos como cualidades emocionales: la distorsión con la ira, los sonidos airosos con reverberación como espacios etéreos, o el timbre en la voz que el cantante puede manipular.

Por otro lado, este significado musical también proviene del conocimiento y entendimiento de la obra ya que es difícil «ser neutro sin tener un conocimiento autoritativo del texto»,²⁰ y eso sí es que la neutralidad existe ya que la canción contiene, después de todo y entre otras cosas, una posición actoral y además un texto. Se habla de la identidad dentro de la producción, del personaje de la canción, no del cantante, sino de quien canta en el texto. En el caso de los cantautores, se asume que el autor tiene una profunda comprensión de la letra, pero no siempre puede articular o proyectar el subtexto emocional a través del lenguaje musical. Esto ocurre cuando un/a vocalista interpreta letras compuestas por otros, y en la práctica con personas de poca experiencia, termina siendo un *karaoke*, es decir, la lectura sin interpretación.

Añadiendo a esto, las diferentes texturas en los instrumentos se producen por cambios ligeros o sutiles en el contenido espectral, en cuanto a los parciales o armónicos que se generen. Son estas diferencias las que favorecen a interpretaciones más elaboradas o exitosas, incluyendo el manejo del *tempo*, como lo es el *rubato*. El entendimiento en acústica ayuda también a entender que todos los instrumentos tienen sus límites de sonoridad. En el piano, por ejemplo, un estudiante puede realizar *fortissimos* de tal manera que la fuerza aplicada exija más allá de la capacidad elástica de la cuerda, lo cual termina en distorsión y ocasiona una vibración errática. En consecuencia, el sonido empieza a obtener una cualidad ‘áspera’ y puede evitar que se proyecte en la sala. El límite acústico sucede en todos los niveles de la cadena sonora. Sin embargo, estas cualidades sonoras pueden utilizarse dependiendo del estilo o género y son parte del discurso.

Escucha técnica-artística

Hoy la escucha técnica se encuentra en un amplio desarrollo con métodos que incluyen identificación de frecuencias, ataques, panoramas, o la identificación en el campo tridimensional. En términos

20 Nicholas Cook. “Music as Performance”, en *The Cultural Study of Music*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (New York: Routledge, 2012): 189.

técnicos, la escucha técnica es una práctica que mantiene estándares necesarios dentro de los productos, pero en la producción musical hay que tener otras perspectivas más allá de lo técnico. Asumamos por un segundo que se ha dominado cada parámetro numérico de efectos y procesamientos, ¿cómo se deciden los efectos o el equipo externo apropiado?

Para las dos últimas preguntas, las respuestas se han delegado a 'prueba y error'. El estudiante, luego de muchas horas de mezcla y fracaso en el estudio, aprende que algunos *plugins*²¹ son más afines a ciertos géneros, y que buenos *plugins* y aquellos adaptables a distintos géneros son dos preguntas distintas y subjetivas, además. Si decidimos comprarnos todos los *plugins* en existencia, tendremos una computadora con más de 500 *plugins*. Aquí viene una eternidad. Aunque dentro del aprendizaje se recomienda establecer límites en cuanto al número de *plugins*, queda como tarea del estudiante la exploración de estos procesos, y cómo ocurren dentro de la mezcla.

En una de las tareas asignadas para la clase de Mezcla que impartí en el 2015 se pudo constatar una variedad de observaciones por parte de los estudiantes a partir de algunas preguntas que propone Itzhaki en su libro *Mixing Audio*. El ejercicio tenía una serie de preguntas que debían contestar, producto del análisis de al menos dos canciones de un género determinado. Una de esas preguntas era cómo la mezcla cambiaba a través de la canción.²² Estos ejercicios se propusieron ya que en las clases de Escucha crítica no siempre se dirigen hacia este tipo de análisis. Fue una sorpresa encontrar la gran variedad de cambios registrados por los estudiantes de estrofa a coro, desde cambios en el paneo, cambios en el nivel, cambios en la ecualización, cambios en la percepción del campo estéreo, cambios en el timbre, cambios en el número de instrumentos. Es decir, se encontró, por pura casualidad, algo que era evidentemente una práctica a partir de una pregunta de un mezclador, que obviamente tiene conocimiento de su arte. Recuerdo los comentarios de los estudiantes de esta actividad: que requería al menos una hora de dedicación por canción para escribir los reportes, y que, a pesar de ello, hubiera un elemento sorpresa en sus descubrimientos. Esto pudiera parecer trivial para muchos profesionales, pero hasta el día de hoy es claro que, en el aprendizaje en producción musical, se aplica con

21 Un *plugin* es un algoritmo que procesa una señal de audio. También se lo conoce como efectos.

22 Itzhaki, *Mixing Audio...*, 26.

frecuencia la ingeniería inversa: escuchar una canción a ver qué es lo que hay. En ese experimento encontramos las asociaciones y cómo los sonidos y su tratamiento curiosamente comienzan a construir discursos sonoros, contrastes, cambios de timbre, y de percepción, más allá del *plugin* utilizado.

Por otro lado, en una grabación las relaciones técnicas y sus implicaciones musicales generan una concepción distinta de la *performance*, donde la línea de división y separación entre mezcla y ejecución dejan de existir. En el análisis de Moylan se puede evaluar el elemento performático, es decir, la música, separado de los elementos técnicos y efectos que lo acompañan, y de la misma forma se puede enfocar en cada uno de los elementos. Sin embargo, esta ‘escucha especializada’ no es la escucha ‘ordinaria’ del público. Para el resto, el evento musical no se disocia de su contraparte técnica. Desde este punto de vista, la mezcla afecta la *performance*, y por eso la necesidad del poder volver a la escucha ‘ordinaria’, aquella que se convierte en una escucha del todo.

Desde este último punto, la escucha técnica implica una concepción artística. No está solamente dispuesta a identificar una compresión de 10 milisegundos de ataque en algún instrumento, sino que está dispuesta a generar el predicado, donde el redoblante aporta en esta nueva expresión y donde nos enfrentamos a la multiplicidad de procesos de señal, por el color y carácter que estos añaden en la construcción del discurso musical.

Escucha social

Por último, está la ‘escucha social’, aspecto que no es nada nuevo y que tiene como objetivo proponer un puente hacia el sujeto y lo que le rodea. Esto se puede considerar desde que se concibe la composición ya que, en cualquier caso, alguien le va a dar *play* a todas esas canciones. Las preguntas rodearían a este personaje: ¿quiénes serían los que escuchan? ¿Será suficiente ‘entretenimiento’? ¿Refleja sus intereses? ¿Contiene alguna función social? Estas cuestiones se plantean generalmente en la preproducción.

La idea es considerar una postura de escucha musical que sea relevante en cuanto al consumo. Para producir *hits*, la idea es «crear una experiencia fascinante y memorable con tus canciones que mantenga a tu audiencia anclada de inicio a fin».²³ Las composiciones para las personas se piensan para ellas, pero en la práctica

23 Friedemann Findeisen. *The Addiction Formula. A holistic approach to writing captivating memorable hit songs*, (Enschede: Albino Publishing, 2015): 29.

están los egos de los artistas, para quienes sus creaciones en aras de su propio 'arte' no siempre encuentran público.

Dentro del público general se encontrarían el resto de los arquetipos sociológicos expuestos por Adorno: los expertos, los emocionales, los entretenidos, o los resentidos. Es decir, incluir esta escucha orientada al contexto en el que encontramos a las personas puede contribuir a la ubicación de las producciones, de lo cual se ha hablado, pero poco se menciona o se enfatiza. Existen decenas de charlas acerca de los aspectos técnicos de la grabación o del audio, así como del equipamiento, pero no tanto acerca de cómo dirigir estos productos hacia quienes reciben la música.

Más allá de las apreciaciones, las propuestas de un grupo social o regional a la vez se pueden influir y volverse una escucha 'cultural', ya que las canciones que se crean contienen ciertos códigos sea en el lenguaje, en el texto, o en la música, que pueden no ser universales y que puede influir en la acogida del público dentro de los medios de difusión.

El despertar

En la era de la inmediatez, el despertar del oído puede tomar un largo tiempo; definitivamente no es una tarea de un fin de semana. No solo me refiero al despertar musical, sino al despertar desde el punto de vista técnico cuantificable, y asimismo desde la reflexión, y desde la capacidad de separar lo objetivo de lo subjetivo, lo cual no es sino una síntesis de uno de los retos la profesión. El sujeto como elemento autoetnográfico termina siendo su propio estudio, ya que nadie puede escuchar en su lugar ni realizar análisis de la escucha sino de sí mismo.

Moylan prescribe el inicio de la escucha con la 'intención', «cuando se establece un sentido de propósito y se dirige con previsión lo que uno desea encontrar».²⁴ Y efectivamente, el acto deliberado de enfocarse es el inicio del despertar. En el estudio de grabación, estos actos suceden naturalmente en el chequeo de sonido, y es la práctica la que lleva a la 'escucha profunda'. Es la intención la que dirige el desmenuzamiento, y el asunto radicará en dónde se focalice esa atención, ya que existen dentro de una pista o situación muchos

²⁴ Moylan, *Recording analysis...*, 63.

elementos dignos de enfocarse. Lo que, en la práctica, que Moylan también describe, es la evaluación rápida alternando, saltando entre elementos, así como si uno observara el carrito de compras del mercado. El problema sucede cuando el comprador olvida la lista, y olvida de chequear ese elemento, se olvida de comprar la leche, o los huevos, pero solo se da cuenta cuando llega a casa. Por eso, tener un asistente disponible en las producciones es beneficioso, no necesariamente para hacer cafés, o traer comidas (aunque eso ayude), sino también para fungir de oído complementario. La evaluación con el tiempo se va tornando más rápida, logrando saltar de elemento a elemento con mayor velocidad. El problema radica en los elementos del carrito de compras, ¿en cuántos nos vamos a enfocar? La lista es muy larga.

En la práctica, la lista de los elementos sonoros y musicales se comienza a alimentar: formas sonoras, ataques, cuerpo, armónicos, ambientes, tamaños, ancho estéreo, y luego, más allá de eso, arreglos, conflictos espectrales, fraseo, afinación, ritmo, *performance*, y el nivel de ejecución grupal, balance, si suena junto, hasta llegar al nivel del balance en frecuencias, emociones, interpretaciones y significados del texto, contexto cultural, o a otros tipos de ruidos y artilugios insertados por el ordenador.²⁵ A esto se añade la retención y el oído mental, es decir, cuánto de todo lo que podemos escuchar podemos identificar al mismo tiempo y cuánto de aquello podremos recordar. Nuevamente asumimos que la práctica desarrollará este aspecto.

Dentro de la escucha ‘especializada’ y de la forma de ilustrar los cambios sonoros tenemos a disposición herramientas visuales en términos de medidores y visualizaciones que ilustran lo que ocurre sonoramente y, más puntualmente, dentro de los estándares para cumplirlos en diferentes medios físicos o digitales. En ciertos casos, el medidor no siempre corresponde a lo que se escucha debido a las particularidades del oído descrito por las curvas de sonoridad de Fletcher–Munson. Ocasionalmente podemos observar medidores hiperactivos, que muestran altos niveles alimentados por frecuencias incluso subsónicas que no logramos percibir. Existen ocasiones en las que los estudiantes activan la visualización del FFT²⁶ en el ecualizador y lo que ocurre es que los estudiantes empiezan a utilizar

²⁵ Cfr. Cheung y Pérez Valero, *Producción Musical...*, 68.

²⁶ Fast Fourier Transform es el proceso en el cual se describen las frecuencias presentes en determinado momento, representado en barras.

procesos substractivos en el ecualizador por el simple hecho de ‘ver’ un pico, y de repente comienzan a apagar las frecuencias fundamentales de las notas. Por eso al inicio es recomendable no encenderlo para forzar la escucha, y que los cambios sean a partir de la percepción, ya que puede ocurrir —y ocurre— que, al modificar y ‘ver’ un parámetro, el operador ‘cree’ que ha funcionado. El fenómeno ha sido estudiado dentro de la psicología: es el “Efecto McGurk”, el cual determina la percepción auditiva de un cambio debido a un estímulo visual a causa de la integración de ambos estímulos. Si la fusión no sucede, el que escucha puede percibir ambos estímulos por separado.²⁷ En la práctica, el uso del botón *bypass* (omitir) permite comparar y evitar cualquier autoengaño. El ámbito técnico estaría incompleto sin las consideraciones antes expuestas que detallan el lado interpretativo y hermenéutico de la música, sea el lenguaje, su propósito, o la perspectiva del que escucha. Ambos tendrán sus ponderaciones dentro del material grabado.

Conclusiones

Existen tantas formas de escuchar como perspectivas existan. El conocimiento de la escucha crítica, no solo como una escucha técnica, sino como una escucha con diversas perspectivas que pueda vincular todas sus partes discursivas, musicales, culturales, sociales, retóricas y sonoras, tendrá más sentido desde el punto de vista creativo, que si tuviera que relegarse solamente a las cualidades técnicas del sonido. No solo las grandes industrias consideran a sus potenciales escuchantes; seguramente existen ya numerosos estudios que demuestran vínculos hacia ciertos contenidos, ciertas temáticas, o sonoridades a nivel regional o local, pero hay que escucharlos bajo esas perspectivas primero.

El despertar debe empezar por la concentración, y esta concentración debe venir acompañada del detalle. Mientras más específico sea, el oído comienza a afilar su navaja, hasta que llega el día en que ha adquirido tal nivel que puede diseccionar completamente lo que existe en una grabación, donde al menos los procesos dejan de ser un misterio.

27 Kaisa Tiippana. “What is the McGurk Effect”, en *Frontiers in Psychology* (10 de julio del 2014), <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00725> Último acceso: 28 de marzo, 2021. Cfr. Katz, *Mastering Audio*... 34.

El despertar del oído no solo incluye las frecuencias, sino todo el significado que contrae una producción, su contexto, su construcción musical. La pregunta sería si la escucha crítica pudiera dirigirse hacia el desarrollo de la memoria aural, la capacidad retentiva, o nuestras capacidades imaginativas, si es posible discernir o sugerir mejores interpretaciones, formas u estrategias en las cuales las producciones contribuyen de otras maneras dentro de la sociedad, sea como puertas de escape emocionales o fuentes verdaderas de entretenimiento, desde la suposición, claro está, de que las producciones funcionan como fuente de estímulo social, ya que allá afuera los criterios subjetivos pueden tener más peso que los criterios objetivos.

En cuanto a la emoción, es un tema de debate, pues los estudios académicos están enraizados dentro de la lógica y del pensamiento, es decir, apuntalados al conocimiento de carácter epistemológico. Obviamente, la emoción se ha tratado como un elemento producto de la secreción de hormonas, transmisores, y demás. Retomando el ejemplo de Frank Sinatra, al escuchar su interpretación no se ha llegado a descifrar el *je ne se quois*, aquel sentimiento de nostalgia que evoca su voz. ¿Acaso olvidamos escuchar las emociones, ya que no encajan dentro del positivismo de la academia?

El despertar del primer sentido en esta diversidad de aspectos, ni se diga de aquellos géneros o estilos que tienen otros roles, es fundamental para reconocer los elementos, profundidades y dimensiones de la música, y necesita de todas las aristas que pueda acoger, sea de una escucha técnica, sociológica, o analítica. Si no lo escuchas, no existe.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Introduction to sociology of music*. Trad. del alemán por E. B. Ashton. New York: The Seabury Press, 1976.
- Cheung, Meining y Luis Pérez Valero. *Producción Musical, pedagogía e investigación en artes*. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2020.
- Cook, Nicholas. "Music as Performance". En *The Cultural Study of Music*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton. New York: Routledge, 2012.
- Findeisen, Friedemann. *The Addiction Formula. A holistic approach to writing captivating memorable hit songs*. Enschede: Albino Publishing, 2015.
- Itzhaki, Roey. *Mixing Audio: Concept, Practices and Tools*. Routledge, 2017.
- Katz, Bob. *Mastering audio*. Focal press, 2014. s.l.
- Hepworth-Sawyer, Russ y Craig Holding. *What is music production?* Focal press, 2010. s.l.
- Massenburg, George. "The METAlliance Report: Critical listening and Critical Evaluation". *ProSound* (enero 30, 2019). Acceso el 6 de marzo de 2021. <https://www.prosoundnetwork.com/pro-sound-news-blog/the-metalliance-report-critical-listening-and-critical-evaluation>
- Moylan, William. *Recording analysis: How the record shapes the song*. Routledge, 2020. s.l.
- Nirvana. *Nevermind*. DGC, 1991. Disco compacto.
- Schaeffer, Pierre. *Treatise on musical objects*. Trad. del francés por el grupo Ina-GRM. Oakland: University of California Press, 2017.
- Tiippana, Kaisa. "What is the McGurk Effect". En *Frontiers in Psychology* (10 de julio del 2014). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00725>.

Mastering: un mundo entre el oído y las herramientas

Entrevista a Margaret Luthar

Me pareció oportuno cerrar esta edición con la última etapa de la producción que es el *mastering*, a veces incomprendido, pero cada día más relevante. A Margaret¹ la conocí en una conferencia en AES Polonia. Desde ese entonces ha trabajado en distintos estudios reconocidos tanto en Europa como en los Estados Unidos, y entre toda esa experiencia acumulada pudo aprender y dedicarse al arte de cortar vinilos. En esta conversación, orientada hacia la escucha, lo técnico y sus aplicaciones, se encuentran detalles importantes de la profesión, y algunas particularidades de los guardianes del mundo exterior.

Meining Cheung: ¡Bienvenida, Margaret! En primer lugar, gracias por estar aquí hoy. Estamos escribiendo este libro sobre la escucha y la estética y, como sabes, la masterización es el último proceso en la cadena de producción. Pienso preguntarte todo tipo de cosas relacionadas con la audición y la masterización.

Margaret Luthar: Gracias por invitarme a ser parte de esto.

MC: Bien, empecemos por el principio. ¿Cómo empezó todo? ¿Cómo aprendiste a escuchar en la universidad?, ¿cómo fueron tus clases? ¿Tuviste clases de escucha?

¹ Margaret Luthar (Nashville, 1983) es la ingeniera de *mastering* principal en “Welcome to 1979”, integrándose en septiembre del 2019 después de trabajar poco más de dos años en “Chicago Mastering Service”. Al culminar sus estudios en Industria Musical en Syracuse University, asistió a New York University para su maestría en Tecnología en Música. Luego realizó varios trabajos en festivales e instituciones (Aspen, Banff). Margaret se mudó a Noruega en 2010 para estudiar en la Universidad de Stavanger, donde hizo un internado en una casa de *mastering* local. En el 2011 regresó a Noruega por 5 años. Allí, trabajó como ingeniera de *mastering*, también grabando música (en especial acústica/clásica) y ocasionalmente realizando sonido para cine. Al regresar a los Estados Unidos en el 2016, decidió concentrarse en construir su carrera en *mastering*, lo que la llevó a Chicago y ahora a Nashville. Margaret es miembro activo en la Recording Academy, Audio Engineering Society y ama enseñar audio. Si no hace alguna de esas cosas, probablemente está entrenando para una maratón.

ML: Obtuve mi título de grado y licenciatura en Industria Musical de la Universidad de Syracuse en Nueva York y era una formación de música clásica junto con los negocios, así que tomé cuatro niveles de entrenamiento del oído, y teoría de la música junto con composición y el resto. Mi primera experiencia en la escucha crítica fue desde una perspectiva musical, básicamente era cantar intervalos y entender si la afinación estaba hacia arriba o hacia abajo con un diapason. No estaba muy relacionada con la grabación como con la escucha crítica en el estudio, pero era en gran medida un curso de entrenamiento del oído musical. Tuve cuatro semestres de eso y creo que me preparó bastante bien. Es decir, yo seguí música en la escuela secundaria, pero eso también fue diferente, porque era un tipo de aprendizaje estructurado. Esto fue lo que empezó a desarrollar un oído un poco más crítico. En mi último año en la universidad tomé mi primera clase de grabación, porque como estudiante de industria de la música había que tomar dos niveles de grabación, ya que esto te preparaba para entrar en cualquier faceta de los negocios musicales: leyes, gestión de artistas, lo que sea. Uno de esos aspectos, obviamente, era entrar a los fascinantes estudios de grabación. Así que tomé clases de grabación, y me encontré con que esas clases de entrenamiento del oído ayudaron mucho en la clase de grabación, ya que gran parte de poner micrófonos era conseguir el sonido del instrumento y conseguir una cierta clase de sensación, o contenido en frecuencias. Entonces, entender esto desde una perspectiva musical me permitió poner eso bajo una perspectiva técnica.

Luego fui a la escuela de posgrado en la Universidad de Nueva York (NYU). En NYU no tuvimos ninguna clase de entrenamiento del oído, pero tuvimos clases de grabación, y en esas clases simplemente escuchábamos mucha música. Algunos de nuestros profesores tenían acceso a cintas y material muy importante y de gran valor histórico. Así que escuchábamos esas mezclas antiguas, las subíamos en la consola, e intentábamos hacer una mezcla usando nuestros oídos. Creo que mucho se fundamentó sobre la base que tuve de música clásica, y creo que ayudó bastante con ser capaz de escuchar de manera crítica, porque no es necesariamente la misma forma. Cuando estás en un estudio de grabación y estás escuchando y colocando un micrófono, necesitas saber cómo todo trabaja en conjunto, tienes que entender la estructura de acordes para comprender el equilibrio de los micrófonos puntuales, no quieres que la tercera del acorde tenga más significado que la fundamental o la quinta o lo que sea, entonces eso ayudó mucho en ese aspecto. Y muchos de

los ingenieros de masterización que conozco, a quienes consideraría mis amigos y mis compañeros, todos tenían ese tipo de experiencia independientemente de si se formaron de manera clásica o fueron entrenados en alguna forma de escucha musical. Entonces, luego pudieron traducirlo a una forma de escuchar más técnica.

MC: Tengo curiosidad. ¿Dijiste que, en tu experiencia, tenías que decidir si la nota estaba hacia abajo o hacia arriba? ¿Cómo te fue? ¿Era como un ejercicio?

ML: Sí. En el primer nivel fue poder leer música a primera vista. Y hacías todas las señales con las manos que iban con eso. Luego también tendrías un diapasón, que era La 440. Entonces, tendrías un pasaje de música, y luego con el diapasón escuchabas el 440 y tenías que encontrar el tono relativo a eso. En los Estados Unidos se lo conoce como Entrenamiento del oído, que es básicamente parte de la formación como músico. Si revisas un programa universitario en los Estados Unidos y están hablando de las clases de entrenamiento del oído, eso es lo que es, básicamente es entrenar tu oído para poder leer música a primera vista lo mejor que puedas, que obviamente es útil de muchas maneras, desde la música, tener la perspectiva de un músico, pero también te ayuda a comenzar a comprender la teoría. Y así, las clases de teoría que tomamos durante esos cuatro semestres trabajaron juntas para que el entrenamiento y la teoría tuvieran sentido. Diría que no fui la mejor estudiante en entrenamiento del oído del mundo, pero definitivamente ayudó mucho. Me permitió pensar críticamente sobre la música de una manera interesante.

MC: Sabemos que hay grabación y mezcla, y que, cuando grabamos, escuchamos y tenemos que tomar decisiones. Mientras mezclas intentas balancear, y si eres más creativo, le vas a poner creatividad, añadir o quitar elementos mientras escuchas con cuidado. Entonces, ¿cómo escuchan los masterizadores? ¿Es como darle *play* y ver cómo ayudo a esa pista? ¿Qué es a lo que Maggie le presta atención?

ML: Bueno, en primer lugar, depende. Si estoy grabando o mezclando algo, no voy a escuchar la música de la misma manera que si fuera el ingeniero de masterización. Aunque diré que ser ingeniero de masterización ha cambiado un poco la forma en la que escucho, todavía tengo diferentes formas de pensarlo. Cuando empecé a aprender más sobre *mastering* y hacía más de lo mismo, me di cuenta de que todavía estaba

pensando subjetivamente. Cosas como, ¿cómo lo habría mezclado?, o por ejemplo, «¡Oh!, en esta canción no me gusta la guitarra». Bueno, ¿no me gusta la guitarra porque algo está mal, porque para mí debería estar de cierta manera para hacer que suene mejor con la mezcla?, ¿o no me gusta porque no es como lo habría grabado o mezclado? Como ingeniera de masterización, la parte más difícil para mí al escuchar fue salir de ese cerebro subjetivo, pensar menos en lo que hago cuando grabo y más sobre el producto, esto es lo que me dan. ¿Cuál es el género? ¿Qué es lo que están tratando de lograr? ¿Qué quiere el cliente?, y luego hacer que eso suceda versus «Simplemente no me gusta, o cómo lo hubiera mezclado distinto».

Creo que este tipo de objetividad es importante en *mastering*, de ser capaz de escuchar algo y no solo decir «no me gusta lo que estás haciendo». Eso es lo que no quieres; esa no es la mentalidad porque no estás arreglando su mezcla, no la estás mezclando, solo intentas que lo que te dieron suene lo mejor posible. Tienes que despegarte y retirar tus propias preferencias de la música. Si me van a dar una pista para escuchar y voy a realizar el *mastering*, mi primer pensamiento es primero obtener cómo se siente la canción, y ver si es que hay algo en el sonido que pueda ser particularmente problemático. Digamos que los bajos en el contenido no están controlados, y que se está apoderando de la sonoridad de la canción. Si miras al medidor VU, y los picos están en +1 y +2, pero todo es contenido en baja frecuencia y no está más alto o más bajo, entonces son las frecuencias versus si en realidad la pista está sonando más fuerte. Entonces, tiendo a escuchar cosas que pueden afectar cómo suena en diferentes plataformas. Si algo es súper, súper, superpesado en el bajo, pero no tiene medios o altos, eso puede ser realmente problemático en parlantes donde hay demasiados bajos, y puedes terminar escuchando solamente el bajo; o si es en tu laptop —que no es necesariamente la forma de más alta fidelidad de escuchar la música— entonces todo suena frágil, porque lo que terminas escuchando son medios, que no tiene presencia y terminas con una pista terriblemente llana. Por eso pienso que la meta de la mayoría de ingenieros de *mastering* y cómo escucho, es hacer que suene bien en tantas cosas como sea posible.

MC: Eso es difícil, eso es traducción.

ML: Sí, traducción y entender cómo suena una canción con un buen balance. Y a veces quieres bajos, ¿cierto? Si estás trabajando en un récord de hip hop, y deseas que golpee cuando le das a la barra espacia-

dora en el iTunes, el extremo de los bajos es más importante en este tipo de música, pero quieres que esté controlado. Y en esos casos, tiene que estar muy controlado porque necesita sentir el golpe. Entonces, también debes pensar en el género de la música y lo que es importante para una canción específica.

MC: ¿Estás pensando en hacer que encaje bajo una cierta estética, dentro de algún género musical?

ML: Sí, y no necesariamente como un estereotipo u otra cosa, pero, por ejemplo, si yo estoy cortando una laca, de nuevo estaré usando el hip hop como un ejemplo debido a que es algo que para mí es muy obvio o está muy claro qué es importante, la contención y control de los bajos es muy importante. Entonces, si estoy grabando un disco que tiene muchos graves, pero es un disco de hip hop, tendré eso en consideración cuando lo corte y dejaré más de ese tipo de contenido de baja frecuencia, a diferencia de algún otro disco lo cual, obviamente, me obliga a hacer otras cosas a la música. No me preocupa cortar más graves en una canción de *thrashy punk* porque, mientras puedas escuchar el bombo, eso es lo que importa. Pero en el hip hop, el contenido de todo lo que está en los graves, ya sea como un 808, un bajo o un bombo, todo lo que está allí es superimportante y quieres que eso suene muy bien, porque es importante para la música. También puedes quitar cosas de esa manera. El género es importante. Incluso cuando las cosas no entran en un género, todavía hay cosas que escuchar.

MC: Y luego están los ajustes realmente finos de 0.5 dB. A veces hacemos algunas bromas con los estudiantes acerca de eso porque sé que no puedo hacerlo. En una charla AES recuerdo que había un ejercicio de comparar el EQ de dos pistas, y luego el anfitrión preguntó si alguien podía escuchar la diferencia. Y bueno, alguien dijo que fue 0.5 dB a xyz KHz, con una Q de 6. Era una charla de *mastering*.

ML: En ciertos casos eso funciona y tiene sentido. Y puedo decirte que, desde la perspectiva de cortar un disco, que a veces medio dB en una frecuencia particular, será lo que el torno necesita para no tener una distorsión extraña en las voces. Me di cuenta de eso más en ese mundo que en el digital, y tiene mucho que ver con el medio físico de un disco de vinilo versus la computadora. Si exportas un

archivo diez veces, desde Pro Tools, deberían ser exactamente lo mismo, ¿cierto? Pero si corto un disco diez veces, incluso si estoy cortando con la misma configuración, aun así, va a ser un poco diferente. Ese tipo de cosas se nota más en los discos que cuando es digital.

Habiendo dicho eso, si encuentras el punto dulce para la voz, todo depende de cómo se ubica en la mezcla. El cambio de -0.5 por sí solo puede que no sea perceptible, pero cuando lo escuchas en el contexto de la mezcla completa puedes notar que se siente mejor, tiene más aire o más vida. Pienso que cuando estás cortando niveles tan bajos o tan pequeños, estás escuchando más cómo afecta a toda la mezcla en comparación a lo que realmente estás haciendo. Quizás eso es lo que dice la gente. Por lo menos así es como lo percibo, siempre en el contexto de la mezcla completa.

Dicho esto, sin embargo, puedo decir al escuchar una mezcla lo que creo que será problemático. Puedo decir cuando hay una acumulación de medios-bajos en general, o si hay demasiada sibilancia. Ese tipo de cosas son más fáciles de identificar. Y desde allí puedo empezar a realizar cambios y ver a dónde me lleva. Es siempre un proceso.

MC: Quisiera saber si piensas que eso es importante. Me refiero a escuchar esa pequeña diferencia, porque 0.5 es realmente minúsculo.

ML: Si puedes estar en el punto donde al menos reconoces el rango de frecuencias en el que puedas trabajar, eso es importante, ser capaz de reducir el margen de lo que estás escuchando, porque entonces puedes hacer *click* y ahorrarte mucho tiempo. Supongo que de cierta forma es importante. Creo que no es el énfasis correcto, creo que el mejor énfasis es pensar en qué rangos de frecuencia estás afectando...

MC: Es un ejercicio interesante. Aún no he realizado ese tipo de ejercicio donde se intenta estimar el rango de frecuencias porque normalmente el entrenador, o al menos el que tengo, trabaja con la misma Q, y no hay muchas opciones.

ML: Con el EQ puedes excluir y escuchar todo tipo de cosas. Me enseñaron un truco años atrás, en el que, básicamente, configuras la curva de equalización donde tu filtro pasa-alto y tu pasa-bajos los colocas para

que suene como una radio. Si tu MC suena bien con ese rango de frecuencia, si suena equilibrado, entonces está bastante bien. Es una buena forma de probarlo. Es importante poder ejercitar para escuchar algo y pensar qué puede ser problemático, y poder entrar en ciertos rangos de frecuencia y simplemente decir «¡Oh!, esos son medios. Hay una gran cantidad de frecuencias medio-bajas, o hay demasiados medios-bajos». Los medios, en mi experiencia cortando vinilos, son problemáticos, porque la mayoría de los instrumentos que escuchamos, todas sus fundamentales, y la 'carne' de nuestra voz, todo está en ese rango. Eso es todo. Entonces, me encuentro esculpiendo los medios con bastante frecuencia, solo que siempre hay mucho allí. Solo trato de hacer las cosas bastante equilibradas. Algunos de mis *plugins* preferidos son los de FabFilter. El EQ es estupendo, ya que también tiene un espectrógrafo. Entonces, cuando escuchas la música, te muestra dónde están las acumulaciones en ciertas frecuencias, lo cual es realmente útil porque no tienes que barrer tu ecualizador hasta que encuentres algo que sea ofensivo. Está justo ahí. Yo lo veo. Y, por lo general, solo trato de domar algunos picos. Si me doy cuenta de que algo salta por cualquier razón, sea la voz de alguien, una nota fuerte rara, un acorde o algo por el estilo, poder visualizarlo es útil.

MC: Sin embargo, yo incentivo a los estudiantes a que no tengan el espectrograma encendido. ¿Crees que es una buena idea?

ML: Creo que cuando eres estudiante es una buena idea apagarlo. Ahora puedo escuchar el contenido y entender que va a ser un problema entre uno y 5k o 20k, 100 hercios, o lo que sea, pero cuando estás recién aprendiendo es posible que no puedas escuchar así. Entonces, tener el espectrograma ahora solo confirma lo que estoy escuchando. No es algo que necesite necesariamente. Escucho y digo «esto suena como si hubiera muchos medios bajos», o «mira esto, mi *plugin* me dice que hay muchos medios bajos». Así que es una buena práctica no hacerlo. A veces, dicho esto, es bueno revisar tus oídos. Si no confías totalmente en el cuarto donde estés, puede ser útil, porque los medidores no van a mentir. El cuarto es muy importante. Sé que la configuración de la sala de mi casa no es terrible ni tampoco es estupenda, pero sé con certeza que hay extrañas atenuaciones en los altos. Así que hice una prueba aquí antes de ir al estudio, y la escuché y sonó horrible. Estaba muy brillante. Luego me di cuenta de que estaba compensando toda la caída de altas frecuencias. Entonces, es útil para mí ver el espectrograma. Los

medidores son realmente geniales. Tienen sus fortalezas, ¿verdad? Es como si un medidor de VU te dijera dónde está la sonoridad, pero no necesariamente la sonoridad del contenido; no te dice qué es lo que produce los picos. Si hay un montón de graves, pudiera parecer que la pista está fuerte, pero en realidad puede que no sea así, sino una acumulación de contenido de baja frecuencia. Los medidores son útiles, pero también lo son los medidores LUFS y espectrogramas, todos sirven con un propósito diferente.

MC: He leído mucho sobre medidores VU porque siento que los libros no lo explican bien. Cuando estudié, por desgracia no teníamos una consola analógica. Solo teníamos Pro Tools, por lo que el medidor VU era un misterio. ¿Para qué era eso? Les he preguntado a algunas personas al respecto, del por qué tengo que observarlo. Porque, si estamos viendo el medidor digital, y se prende el foco rojo, está *clipeando* y eso es claro, ¿no?

ML: Creo que es la diferencia entre lo analógico y lo digital, porque *clipear* en el mundo digital es realmente diferente a *clipear* en el analógico. Si trabajas con una máquina de cinta, o un torno, son útiles porque es una forma analógica de mirar el sonido. Entonces, +3 en una VU no necesariamente se traducirá de la misma manera en digital. Y sí, hay correlaciones. Incluso a mí también se me enreda en la cabeza y creo que es solo porque las experiencias de audio de muchas personas son híbridas. Nuestra generación y las más jóvenes no crecimos con la cinta, ¿verdad? Nosotros tenemos más como un cruce desde el mundo analógico. La mayoría de mis primeras experiencias en grabación hasta hace unos diez años era predominantemente digital, trabajé con algunas máquinas de cinta, pero no es lo mismo que crecer con eso, o tener la experiencia construida con ella. Entre las razones por las que utilizo un medidor de VU está que se correlaciona bien con el torno, es una buena forma de medir el espacio entre surcos. Uno de los detalles es que la altura, la profundidad y el espaciado entre los surcos está dictado por la sonoridad global y del contenido en frecuencia. Entonces, si tiene muchos graves, y algo realmente impactante muestra +1 en los medidores VU, puedes suponer que va a espaciar ampliamente los surcos en un vinilo. Es esta correlación entre medidores y el aspecto físico que, para mí, es una cuestión más analógica que digital. Cuando estoy masterizando una pista en mi computadora uso el medidor VU de forma distinta, es casi como que si me recor-

dara de un vinilo. Es casi como que lo estuviera viendo para cuando tenga que cortar el vinilo, pero no sería lo mismo si es que necesito exportar esto para iTunes. Sería una existencia distinta. Creo que hay valor en todas estas cosas, solo hay que resolver de qué manera funciona mejor para ti y el flujo de trabajo.

MC: Pregunté porque tenía curiosidad. Sabes que hay algo de chance para hacer preguntas durante las conferencias. Hice la misma pregunta a un representante de una empresa, del porqué todavía mantienen sus medidores VU en sus consolas. Y la respuesta fue: porque eso también es necesario para esta era. Fue un poco impreciso.

ML: No soy una ingeniera eléctrica, pero sé cómo funciona en mi flujo de trabajo, y puedo entender por qué necesitas ver eso, porque se correlaciona mucho con el espacio entre surcos, cuanto más fuerte es la señal analógica, más se espaciarán los surcos en el disco. Si no tienes esa experiencia en particular, o sea, creo que yo ni siquiera lo entendí tan bien como lo entiendo ahora, antes de que empezara a cortar vinilos. Y eso hubiera sido distinto si hubiera crecido con máquinas de cinta porque estoy segura de que hay una correlación allí. Tiene un valor histórico, pero al mismo tiempo le encontré un uso práctico. Es sobre encontrar relaciones y encontrar un estándar relativo.

MC: Sí, eso tiene sentido, porque estás viendo tu medidor VU, y si ves +1, +2, +3 dices ¡Oh, Dios mío!, ¿verdad? Tiene sentido que sea relacionado a los medios analógicos. Décadas de dudas despejadas.

ML: A decir verdad, esto ha sido bueno para mí, porque es en realidad algo sobre lo cual probablemente debería aprender más, acerca de la electrónica del medidor VU, y la forma en que funciona. Entiendo en teoría cómo funciona y todo, pero debería saber más y entender mejor la historia de esos medidores, porque creo que me ayudará a entender y a trabajar mejor. Así que gracias por hacer esa pregunta.

MC: Entonces, regresando a lo que dijiste acerca de los medidores. ¿Qué hay de los medidores que te resulta útil?

ML: Una cosa que ya expliqué son los medidores de VU y cómo se correlacionan con el vinilo, y el torno con los que corto la laca. Es

algo que siempre veo porque me ayuda a comprender la relación entre todo eso. Tengo un TC Electronic Clarity M. Tiene un precio realmente razonable. Puedes personalizarlo para alcanzar diferentes metas de sonoridad. Se ve como en las películas, esa cosa que muestra los barcos de guerra y hace *duup duup*.

MC: Como un radar.

ML: Sí, es como un medidor circular orientado a la sonoridad, para que puedas ver si su audio está alcanzando un determinado objetivo de volumen, así que me gusta mirar ese medidor para eso, porque es útil cuando la gente quiere los archivos para los servicios de *streaming*. Cada servicio de *streaming* tiene como objetivo diferente sonoridad, y todos están alrededor del mismo rango. No estoy pensando específicamente, que tal cosa necesita estar en -14 LUFS. Por lo general, no es tan específico, pero me gusta ver qué tan cerca estoy, porque te da una idea de cuánto se reducirá el volumen. Cuando vaya a la plataforma, si la sonoridad total del programa es demasiado fuerte, le va a reducir el volumen. Y entonces me gustaría saber cuánto se le va a bajar. También está el medidor Lissajous, que básicamente muestra la correlación de fase entre izquierda y derecha. Es útil si estás calibrando una máquina de cinta y te quieres asegurar que a los 10k para el azimut sea mono, una sola línea de arriba abajo. Puedes ver si algo está fuera de fase. El medidor también es muy útil cuando estoy cortando, para ver el balance entre la izquierda y la derecha. Las relaciones de fase son importantes, por eso me gusta usar ese medidor. Y eso también está en el TC Clarity M, esa es una de esas cosas que puedes cambiar.

También tengo un *plugin* de NuGen llamado Visualizer. Un amigo me lo presentó y puedes personalizar tus medidores, como un espectrógrafo, o un medidor Lissajous o simplemente balance general de izquierda y derecha. Hay un módulo llamado Phase, es la correlación de fase por contenido en frecuencias, por lo que puedes escuchar el audio y ver que todos los bajos están completamente fuera de fase, o los altos están hechos un desastre. Así que para eso es un *plugin* estupendo, especialmente para cortar vinilo, pero también en general, si quieres que sea capaz de colapsar bien en mono. Si hay contenido fuera de fase, vas a perder contenidos en frecuencia.

Tiendo a observar los medidores para ver si hay algo mal. Pudieras decir que todas estas cosas son para resolver problemas.

Ninguna de estas cosas es para que digas «¡Oh!, mira esto, mira mi medidor». Es para referencia y errores.

MC: Eso es realmente particular y veo cómo puede ser útil mostrar la fase por frecuencias. Por lo general, cuando sumas a mono terminas con un montón de cosas que suenan raro.

ML: Muchas veces cuando las cosas suenan raras, o cuando colapsas algo a mono, se puede empezar por mirar el contenido en frecuencia, ya que entiendes que todo lo que hay entre 5k y 10k va a ser un problema. Eso es difícil de cortar. Es difícil de cortar material fuera de fase y hacer que suene bien. Simplemente no se traduce muy bien en el vinilo, por lo que vas a tener problemas extraños con las imágenes estéreo y otras cosas. Ser capaz de ver todas esas cositas ayuda porque luego no tienes que solucionar tanto porque lo puedes arreglar antes de escucharlo.

MC: Pero, entonces, ¿cómo puedes arreglar esto?

ML: Utilizo este *plugin* de Ozone que se llama Imager. Tiene cuatro bandas, y puedes escoger dónde colocar las frecuencias. Básicamente, puedes reducir o ampliar la imagen estéreo. El problema de reducir la imagen estéreo de algo es que existe la posibilidad de que pierdas contenido en frecuencia. Pero a veces tienes que hacer eso para que no sea un problema cortar. Cuando uso el Imager, generalmente está relacionado con cortar un vinilo. A veces quieres ser creativo o artístico, y tanto la computadora como los altavoces son capaces de reproducir esas cosas fácilmente, pero un vinilo no necesariamente puede hacer eso. Entonces, lo que hago a veces es reducir la imagen estéreo de ciertas bandas de frecuencia, y ver si va a ser un problema, enciendo y apago el *plugin* para asegurarme de que no suene muy distinto. No quiero que la imagen estéreo en el mundo de las altas frecuencias esté como muerta. No quiero que el sonido se colapse, pero si previene un sobre-recorte, si impide surcos con anchuras y profundidades extrañas, lo haré. Es algo en lo que no había pensado antes de empezar a cortar vinilos, y ahora soy muy consciente de ello solo por eso. Así que ahora preferiría no tener ninguna información de graves en estéreo. Y luego digo, «¡Espera! Eso no importa si estoy enviando esto a Spotify». Te acostumbras a ciertas cosas, creo, cuando haces cortes.

MC: Si tengo que enviar una pista mono, sería realmente muy útil.

ML: Sí, y solo se puede hacer tanto con el Imager. Uno solo puede llegar hasta cierto punto, pero he agrandado imágenes estéreo en pistas digitales. A veces deseo más aire, así que amplió la imagen estéreo de todo lo que supere los 10k.

MC: Gracias por esta estupenda respuesta. Por otro lado, tenemos a personajes como Bob Katz y muchos otros que son ingenieros de masterización de renombre muy importantes. ¿Crees que son..., no estoy segura de si decir icónicos o representativos, porque poseen una firma sonora? Recuerdo a un colega que hacía un incremento de unos 500 Hz, por lo que todos sus discos masterizados sonaban cálidos y decía «ese es mi sonido, así es como la gente sabe que es mi trabajo». ¿Lo sientes de esa forma? ¿Existen las firmas sonoras?

ML: Creo que hasta cierto punto las hay. Las personas van a ciertos ingenieros de masterización, a personas de mi nivel quizás no tanto, pero personas que están en Sterling Sound y Bob Katz y otros, la gente probablemente acude a ellos no solo porque conocen a Bob Katz, aunque es evidente que Bob Katz es muy inteligente cuando se trata de aspectos técnicos, por lo que puedes confiar en lo que hace, desde el punto de vista técnico. Esa es una razón para acudir a él.

A medida que te vuelves más prolífico en lo que haces, te comienzan a confiar en ciertos géneros de música o no. Ni siquiera es algo malo o algo bueno. Algunos acudirán a ti para americana, o punk o música clásica, porque tienes mucha experiencia con ese género. Obviamente, todos los ingenieros de *mastering* tienen distintas formas de trabajar. Algunos trabajan enteramente dentro de la caja, y otros tienen solo equipos analógicos. Yo tengo los dos. Me gusta lo híbrido porque no creo que exista la mejor manera de hacer algo, y no fetichizo el equipo análogo. El hecho de que tengas una máquina de cinta no significa necesariamente que tus canciones vayan a sonar mejor. No es así. Colocar material en cinta no hace inmediatamente que suene mejor; poner cosas en un vinilo no hace que suene mejor de inmediato. A veces hace que suene peor, los vinilos pueden sonar horribles. Aún si el disco se corta bien, no va a sonar bien debido al medio y la forma en que fue grabado. Estás limitado por todo eso.

Una de las cosas que me gusta hacer es usar cualquier herramienta que funcione. Entonces, si eso significa todo analógico, genial, si eso significa todo 'en la caja', genial. Recientemente mas-

tericé algo que tenía muchos instrumentos muestreados (*sampleados*). El cliente me preguntó si sería mejor si lo pasaba por la cinta y le dije que no creía que funcionara, ya que los instrumentos *sampleados* no se favorecen de la misma forma. Acabé haciendo un montón de trabajo en ese disco, completamente en la caja, porque era más fácil trabajar digitalmente con canciones que desde el principio era todo digital. El disco suena genial, así que no me siento mal por eso, pero creo que algunos ingenieros se quedan atrapados en el equipo. Si no usaste una computadora, fantástico, pero lo bello de la computadora es que, si escucho ausencias o ruidos en la cinta u otra cosa, lo puedo arreglar en mi DAW o con iZotope. No puedo arreglarlo si se queda en la cinta. Con estas cosas es dar o recibir. Para responder a tu pregunta, creo que lo más importante es trabajar con alguien que entienda el género musical con el que estás trabajando, así como las herramientas que favorecen a la mezcla.

MC: Sin embargo, el equipo que usamos tiene un sonido, así que igual hay que elegir, ¿cierto?

ML: Si es como el hip hop, probablemente elegirás ciertos *plugins* o ciertos procesos porque usan ciertos compresores. Y a veces los tubos no ayudan, sino que empeoran las cosas, ¿sabes? Lo hace sonar *tuboso* porque hay un incremento en el extremo de los bajos que puede hacer que las cosas suenen lodosas. Así que hay que tener cuidado con la forma en que usas todas esas cosas. Pero, sí, tengo que elegir las herramientas adecuadas para cualquier proyecto en el que esté trabajando.

MC: Por lo que has mencionado, cortas vinilos. Recuerdo que, en una clase, tenía estudiantes realizando algunas preguntas y comentarios interesantes al respecto y alguien dijo que a la gente le gusta el vinilo o realizan un lanzamiento en vinilo, por una cuestión romántica o, mejor dicho, de nostalgia, porque el sonido no es tan bueno.

ML: No creo que los vinilos suenen necesariamente mejor. Puedes hacer que algo suene bien o puedes hacer que algo suene mal en un vinilo. Creo que hay un aspecto de nostalgia, pero a mí me llegan una gran cantidad de archivos de personas que creo no entienden las limitaciones del medio, y cómo la caída en frecuencia en un disco de vinilo afecta a la música. Habiendo dicho eso, cuando obtienes un disco que suena bien... es realmente asombroso. Y cuando estoy trabajando con

alguien que desea poner ese trabajo extra para que el disco suene increíble, es supergratificante.

MC: Teoréticamente, suena más cálido.

ML: Um, pero también puede hacer que la música suene apagada por esa caída. Si me envías un archivo de audio que tal vez no tenga un montón de altos, como un aguado, y luego tienes una gran cantidad de frecuencias medias o medios-bajos, el vinilo va a sonar probablemente un poco opaco. La cuestión es encontrar el equilibrio entre todos los diferentes elementos de una mezcla y hacer que funcione en el disco. Y cada tocadiscos es diferente. Así que, si tienes un Crosley de USD 70, de Urban Outfitters, frente a uno de USD 200, USD 500, USD 600, USD 1 000 o un tocadiscos de USD 5 000 de alguna tienda de audiófilos, el Crosley va a sonar distinto al de la tienda de audiófilos. Y ni siquiera estoy diciendo que el tocadiscos de audiófilo de USD 5 000 vaya a sonar mejor, pero va a ser distinto y tienes que darte cuenta de que todo va a sonar distinto en diferentes tocadiscos, y que tienes que cortar vinilos que funcionen en todos por igual. Si estoy lanzando para servicios de *streaming*, tengo que hacer que funcione para todos. Al otro extremo hay diferentes tocadiscos que puedes configurarlos mal, o estropear sus *crossovers*, o conectar el altavoz izquierdo al altavoz derecho, todo ese tipo de cosas. Entonces, para mí, ni siquiera es tan fácil como subir algo a Spotify, porque si escucho Spotify en mi computadora, o en mi teléfono, al menos el funcionamiento interno de mi computadora y mi teléfono van a tratar el audio por igual. Mis altavoces pueden ser diferentes, pero el audio no es diferente. En un tocadiscos, el equipo en sí y el añadido de los problemas con los altavoces duplica la complicación. Todo es más complicado. No estoy segura a dónde va todo esto. Sí, esos son los vinilos. Raros.

MC: Nunca pensé en la exportación analógica de esa manera, pero tienes toda la razón en que no son copias exactas. De hecho, recuerdo que preguntaste en una charla anterior cómo era en Ecuador, cómo escuchaba la gente, si teníamos CD o cortadores. Solían haber tiendas de CD, pero hasta donde yo sé no hay cortadores, no hay una tienda de vinilos aquí o al menos no una cadena. Algunos todavía escuchan CD como mi mamá, ella tiene un montón y ella compraría en cualquier momento uno, pero en los últimos cinco años, las tres o cuatro tiendas que solían vender CD se fueron a la quiebra. Yo personalmente lo siento en el fondo de mi corazón, porque todavía solía comprar CD. Solo

porque hay algo en tenerlo, poseerlo. ¿Cómo estás escuchando música hoy en día?

ML: No tengo un reproductor de CD en mi casa. No he tenido un reproductor de CD en mi casa desde hace cinco años. Escucho música de dos maneras: en *streaming* y en discos de vinilo. También uso SoundCloud, Bandcamp y cosas por el estilo, uso todos esos servicios para encontrar música nueva. Y luego, si me gusta, compro el álbum o lo comparto con la gente, porque ya sabes, cada *streaming* es dinero. Me resulta mucho más fácil encontrar música nueva en los servicios de *streaming* que ir a una tienda y mirar CD.

MC: ¡Todo esto es muy interesante! Tengo un par de preguntas de los estudiantes de nuestra sección de AES. Escogí las dos que pensé que eran las más representativas. La primera es: ¿cómo sabe un ingeniero de mezcla cuando la pista está lista para masterizar?

ML: Creo que parte de eso es si no eres el cliente, si no vas a mezclar tus pistas, yo diría que cuando el cliente es feliz. Si el cliente siente que está donde debe de estar y está listo para pasar a la masterización, entonces probablemente está listo. Uno de los beneficios de tener a un ingeniero de masterización que escuche tus cosas antes de que sea lanzado no se trata solo de todos estos asuntos técnicos de los que hemos estado hablando, sino de obtener un par de oídos objetivos. Tienes que soltarlo en algún momento y la comunicación entre tus artistas y quienquiera que estés usando para masterizar en última instancia es lo más importante, porque también pueden decirte lo que necesitas hacer. He tenido a un ingeniero de mezcla que me envió pistas, y me dice «vamos a enviarles esto para masterizar, pero ¿me podrías decir lo que piensas, si hay algún ajuste que pueda hacer antes de enviarlo para que tu trabajo sea más fácil?». La mayoría de los ingenieros de masterización escucharán tus pistas, te enviarán una muestra del máster, pero también pueden darte comentarios si tienen tiempo.

Si eres joven, si eres estudiante, te ayudaría. La primera vez que contrates a un ingeniero de masterización serio puedes preguntarle su opinión. «¿Hay algo que deba cambiar para lo que tengas que hacer?». Y luego, si te da instrucciones de lo que necesitas cambiar, la próxima vez que termines una pista puedes preguntarte si observaste esas mismas cosas que el ingeniero de masterización te dijo que arreglaras. La sibilancia excesiva es un problema. Si no

ajustas las voces correctamente antes de que me llegue, eso es algo que no puedo hacer tan bien, porque cualquier cosa que haga será sobre toda la pista estéreo. Por lo tanto, tienes que chequear posibles problemas. Pon un limitador, súbele, y escucha cómo suena cuando está sonando duro. Por cierto, no es así como hago mi trabajo; sin embargo, por lo menos puedes tener una idea de cómo suena cuando esté más fuerte. Cuando las cosas están muy fuertes los problemas surgen. Podrías notar que hay demasiada sibilancia y está terrible. Probablemente deberías aplicar más de-esser. Entonces, puedes entrar y eliminar más SS. También podrías pensar que este bajo no está enfocado como debería ser. Quizá habría que retocarlo antes de enviarlo al ingeniero de masterización. Es de mucha ayuda escucharlo alto por un corto período de tiempo, simplemente para que tengas una idea, y si esto es lo peor que puede hacer el ingeniero de masterización, que aun así suene bien. Esa sería mi manera de ver las cosas.

MC: Por lo general, la actitud de los estudiantes es «¡quiero hacerlo todo!». Así que probablemente van a componer la canción, la van a tocar, van a grabar y lo van a mezclar. También les digo que deberían conseguir que alguien más haga la masterización, al menos.

ML: Honestamente, en algún punto, en cualquier punto incluso podrías decir «está bien, no voy a mezclarlo». Podrían tocarlo, grabarlo, y conseguir a alguien más para que lo mezcle y luego que te lo devuelvan. Es bueno tener otro par de oídos, y es bueno hacer de todo, porque habrá momentos en los que no tienes el lujo de enviar cosas a otro ingeniero, pero podrías incluso tener un amigo tuyo estudiante de la universidad que escuche tu mezcla y te diga lo que piensa, y obtener su opinión o de otra persona. Allí está el valor, en obtener la objetividad. Puedo entender querer hacer todo, solo creo es útil obtener ayuda.

MC: Alguien más tiene que decirlo para que la gente escuche. Así que ahora puedo decir que Margaret Luthar también lo dijo [risas].

ML: O sea, no les diría que gasten toneladas de dinero en masterización. Si eres estudiante, solo consigue a otra persona que escuche tus mezclas y consigue a otro amigo que sea tu ingeniero de masterización; de esa manera ellos pueden practicar y tú vas a tener la objetividad de alguien que no seas tú. Puedes hacer que funcione en la universidad, cuando aún haces cosas gratis o de bajo presupuesto.

MC: Es bueno que alguien más lo diga también. Adoptaré tu consejo.

ML: No lo digo porque sea una ingeniera de masterización, sino porque es valioso que alguien más te dé su opinión. Sí, es importante.

MC: El problema es que la gente puede ser demasiado emocional. Aquí existe algo llamado 'resentimiento', ¿sabes?

ML: ¡Todo el mundo necesita calmarse!

MC: Tengo que recordarles que traten de ser amables, porque si no tienen comentarios honestos, alguien más va a tener el mismo comentario. Y va a salir al público, replicado cinco mil veces, que es peor.

ML: Eso es realmente peor. Esto también ayuda a sus colegas estudiantes a aprender a ser oyentes objetivos, es beneficioso para todo el mundo, ya que mantiene a todos trabajando juntos.

MC: Bien. Aquí está la última pregunta: ¿cómo se puede lograr una sonoridad sin *clipear* o sin abusar del compresor?

ML: Esa es una buena pregunta. El contenido en frecuencias importa. Si aumentas el rango de presencia entre 2k y 6k —que es donde se encuentra la presencia de nuestra voz—, estamos más en sintonía con ese contenido de frecuencia, lo escuchamos más. Si miras las curvas de Fletcher-Munson, nos dice que escuchamos más ese rango, así que dar más presencia es una forma de hacerlo. Cuando alguien pregunta si puedes hacer que suene un poco más fuerte, siempre puedes agregar un poco de presencia.

Uno de los limitadores que me gusta mucho es el *Sonnox limiter* que tiene un deslizador llamado *Enhance slider* (deslizador de mejora), y básicamente es solo distorsión armónica, solo estás agregando distorsión. También puedes hacer trucos con Mid-Side. Me encanta el Mid-Side. Si alguien quiere que sus voces estén más adelante en la mezcla estéreo, ya que no tengo las voces y no puedo mezclar la canción, quizá le suba al canal Mid como medio dB o un dB, a menos de que sus voces estén mezcladas en la información lateral, pero la mayoría de la gente pone las voces en el centro.

Esas son las formas en las que me ha parecido más útil. A veces uso compresión multibanda, porque si puedes encontrar una manera de hacer que ciertas bandas de frecuencia sean un poco más apreta-

das como los bajos, puedes hacer que algo suene con un poco más de impacto, y entonces tener espacio para mostrar otros elementos de la mezcla, nuevamente a través de contenidos en frecuencia, o a través de otros tipos de compresión.

Es difícil hacer que suene fuerte solamente subiéndole al limitador, porque la mayoría del tiempo lo que terminas haciendo es aplanando los transitorios. Así, terminas con una mezcla que tiene un sonido débil y eso es de lo que la gente se queja. Si una mezcla es súper, superplana, para empezar siempre se puede utilizar uno de estos moldeadores de transitorios (*transient shapers*) para darle un poco de vida a la música, que puede hacer que suene más fuerte solo porque la música tiene transitorios. Así que diría que esas son las formas que mayormente utilizo.

MC: Muchas gracias, es mucho más claro. Sé que la distorsión funciona.

ML: Justamente tuve un ejemplo de eso esta semana. Un cliente me dijo: «está fantástico, pero lo queremos más fuerte», y no lo podía hacer más fuerte. Entonces envié referencias, donde básicamente utilicé el *plugin* Brainworx *Saturator* con un proceso Mid-side, y añadí más distorsión armónica al canal del medio, para que las voces se empujaran hacia adelante. Me gusta la canción de Crane, “HEDD”, por la misma razón, añade armónicos y puedes controlar la clase y la intensidad de los armónicos. También tengo diferentes compresores de tubos que pueden añadir un color simpático o presencia a una mezcla.

MC: Muchas gracias Margaret, he aprendido mucho y, sin duda, hay una gran cantidad de perspectiva y consejos. Estamos ahora más informados gracias a ti. ¡Ha sido un placer y un lujo tenerte por casi dos horas! Muchas gracias por acompañarme y espero que podamos tenerte acá en Ecuador en algún momento.

Biografías de los autores

David de los Reyes-López (Caracas, 1957)

Filósofo y músico. Profesor titular de la Universidad Central de Venezuela. Actualmente profesor contratado en la Universidad de las Artes (Departamento de Estudios Transversales), en Guayaquil, Ecuador. Ha publicado obras como *El calidoscopio Mediático*, *Dios, Estado y Religión*, *El espacio y su gesto*, *Genealogía del dolor*, entre otros; su última obra es *De Tiranos. El tirano en la filosofía de la antigua Grecia* (2020), además de múltiples artículos arbitrados publicados en revistas especializadas. Como músico ha grabado obras clásicas de la guitarra latinoamericana: Antonio Lauro, Héctor Villa-Lobos, Agustín Barrios, etc., así como de su propia autoría; también obras de compositores del período barroco. Tiene el blog “Filosofía Clínica” desde el 2008 (filosofiaclinicaucv.blogspot.com), en el cual publica sobre diversos temas de filosofía y cultura.

Giovanni Bermúdez (Quito, 1982)

Bajista, contrabajista y compositor. Se ha desempeñado desde 2005 como músico independiente, actuando con numerosas agrupaciones y solistas en géneros como jazz, música académica contemporánea, música ecuatoriana y latinoamericana, músicas del mundo y pop/rock. Se ha presentado en diversos escenarios en países como México, Estados Unidos, Países Bajos, Chipre, Luxemburgo, Letonia, Lituania, Polonia e Italia; así como en todas las regiones del Ecuador. Inicialmente un músico autodidacta, comenzó su educación formal en el Conservatorio George Gershwin de Quito, con los maestros José Ángel Pérez Puentes y Cayo Iturralde. Además, realizó estudios de Tecnología en Sonido en el Instituto de Artes Visuales de Quito, IAVQ. Posteriormente se traslada a los Países Bajos, donde obtiene títulos de licenciatura y maestría en el Conservatorio Real de La Haya, con especialización en Contrabajo de jazz. Actualmente es docente en la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes del Ecuador.

Rubén Riera (Madrid, 1957)

Licenciado en Guitarra clásica por el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, dos posgrados en Música Antigua en el Guildhall School of Music and Drama Londres, maestría en Música

Clásica en Manhattan School of Music en Nueva York y doctorado en Humanidades por la Universidad Central de Venezuela. Actualmente es docente titular de la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes en Guayaquil

Luis Pérez-Valero (Barquisimeto, 1977)

Doctorando en música por la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”; máster universitario en Música española e hispanoamericana (Universidad Complutense de Madrid, 2012); magíster en Música (Universidad Simón Bolívar, 2009); licenciado en Música mención Composición (Instituto Universitario de Estudios Musicales – UNEARTE, 2005). Ha publicado artículos de investigación en musicología y en artes en las revistas: *Contrapulso* (Chile) *Síneris* (España); *El Oído Pensante* (Argentina), *Cuadernos de etnomusicología* (España) y *Músicauclave* de la Sociedad Venezolana de Musicología. Es autor del libro *El discurso tropical. Producción musical e industrias culturales* (2018) y coautor de *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes* (2020). Su música es publicada y distribuida en Estados Unidos por la editorial Cayambis Music Press. Actualmente es docente de la Universidad de las Artes del Ecuador, en donde se desempeña en la carrera de Producción Musical como docente, investigador y coordinador de la Unidad de Titulación.

Michael Meissner (Lauenburgo/Elba, Alemania, 1950)

Estudió violín en Múnich y fue *concertino* y *primarius* de cuarteto en Ratisbona, Alemania, y Ciudad de México. En México editó obras de Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas y la obra orquestal completa de José Rolón. De 2016 a 2021 fue director titular de la Orquesta Sinfónica de Cuenca, Ecuador, donde editó y dirigió obras de Luis Humberto Salgado (sinfonías, óperas, conciertos), Corsino Durán y Salvador Bustamante Celi. La disquera holandesa Brilliant Classics publicó en 2021 la primera grabación completa de las 9 sinfonías de Salgado con la Orquesta Sinfónica de Cuenca, dirigida por Meissner. Como director, ha presidido más de 40 orquestas internacionales, a menudo con repertorio latinoamericano. Actualmente está cursando su doctorado sobre las sinfonías de Salgado en la Hochschule für Musik Franz Liszt en Weimar, Alemania.

Adina Izarra (Caracas, 1959)

Compositora venezolana que actualmente reside en Guayaquil, Ecuador, donde es profesora de la Universidad de las Artes. Se desempeña en las áreas de los electrónicos en vivo y visuales audio-reactivos.

Muestra interés en el medio ambiente, los animales y las aves, sobre los que ha escrito numerosas obras, tanto acústicas como electrónicas. Sus obras han sido publicadas por Equinoccio, Universidad Simón Bolívar, Universidad del Valle, Boosey and Hawkes, y sus grabaciones en Bis-grammophon, Leonardo, MIT, entre otras. Ha participado en diversas organizaciones nacionales e internacionales de música contemporánea como la SVMC (Sociedad Venezolana de Música Contemporánea), el ISCM (International Society of Contemporary Music) y el Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte. Adina acaba de recibir el título de magíster en Postproducción Audiovisual Digital de ESPOL, Guayaquil, y posee un Ph. D. en Composición de la Universidad de York, Inglaterra.

Manuel Larrea Peralta (Guayaquil, 1976)

Compositor y pianista, propone un mundo creativo que va desde lo popular a lo académico, de lo convencional a lo transgresor, del orden al caos. Influenciado por sus diversos estudios alrededor de la música, el arte sonoro, la composición e improvisación, ha logrado reconocerse en el espacio interdisciplinar, incorporando elementos, formas y estructuras de otros lenguajes y otredades. Bachiller en música, licenciado en Composición, diplomado en Arte sonoro y máster en Composición electroacústica, ha trabajado en bandas sonoras para cine, teatro y danza, como también en instalaciones y *performances* interdisciplinarias (teatro, danza, arte plástico, cine, literatura, narración oral, video). Actualmente se desempeña como docente de la Universidad de las Artes.

Darío Peñaloza (Maracaibo, 1961)

Es egresado como Ingeniero de Sonido del Institute of Audio Research y el Recording Institute of America de New York. Se graduó con honores del Fanshawe College of Applied Arts de Ontario, Canadá, en 1983. Ha dedicado su carrera principalmente a la música, tanto en estudio como en vivo, además de trabajar para el doblaje. Su trabajo como ingeniero de mezcla lo ha llevado a ser ganador de un Latin Grammy de Ingeniería en 2014 e Instrumental en 2018. Actualmente, es profesor de mezcla en AudioPlace en Caracas y también coordina la cátedra de Mezcla en el Terciario Tamaba en Buenos Aires. Es miembro activo de AES (Audio Engineering Society) en Latinoamérica. En agosto 2020 publicó su primer libro *Lo humano del audio, más allá de lo técnico y teórico*.

Diego Eduardo Benalcázar Vega (Quito, 1991)

Diseñador de sonido, artista sonoro, productor y educador. Obtuvo un BA en Producción Musical y Sonido con un Minor en Música Contemporánea de la Universidad San Francisco de Quito (USFQ). En el 2014 obtuvo un MA Audio Production (with Merit) de la University of Westminster (Londres, UK) donde luego trabajó como docente de posgrado en materias de Audio Interactivo y Postproducción de audio. En 2013 crea dB Audio Lab, un estudio de postproducción de audio que se especializa en audio interactivo, diseño de sonido, mezcla para cine, televisión y multimedia. Desde el 2017 es docente titular de la Universidad de las Artes. Su investigación y obra gira alrededor del audio inmersivo, el archivo y memoria sonora, específicamente de paisajes sonoros y objetos sonoros ancestrales.

Lorenzo Escamilla Castillo (Tinaquillo, Venezuela, 1991)

Licenciado en Artes mención Música de la Universidad Arturo Michelena (2015). Mención Excelencia por su trabajo de grado sobre la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea. Profesor titular de Historia de la música y Estética de la música de la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas. Ha dictado las cátedras Historia de la música y Estética de la música en el Conservatorio de Música Simón Bolívar (2016–2018), y Etnomusicología y Música latinoamericana en la Universidad Central de Venezuela. Coautor de “Cumbia venezolana: Notas provisionales para un estudio de la cumbia en Venezuela” (2019), junto a Juan Francisco Sans. Desarrolla investigaciones en música popular; música en Latinoamérica; lenguajes, formas y producción en la música de los siglos XX y XXI; blues, rock y metal extremo en Latinoamérica. Maestrando en Musicología Latinoamericana en la Universidad Central de Venezuela.

Meining Cheung Ruiz (Guayaquil, 1981. Nacionalizada canadiense)

Inició sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música Antonio Neumane. Luego culminó la asociatura en Artes en Pasadena City College, obteniendo finalmente una maestría en Grabación y sonido en la Universidad McGill. Meining participa en diversos ensambles y recitales, así como también en distintas producciones locales. En sus escritos, reflexiona acerca de la enseñanza dentro de la Producción Musical. Actualmente es docente en la Universidad de las Artes y está a cargo de la Dirección de Acompañamiento al Éxito Académico.

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.
Se imprimieron 400 ejemplares en Grafinpren S.A. de Guayaquil,
en octubre de 2021.

Familias tipográficas: Unisans y Merriweather Serif y San Serif

La forma como se disecciona el fenómeno o el discurso sonoro es similar a la de un cuchillo. Algunos tendremos un cuchillo de chef como un arreglista o un compositor, decidiendo en qué forma irán los alimentos, y otros un bisturí a manera de un técnico de mezcla o de *mastering*, escuchando frecuencias y relieves.

Este es el nivel de disección que llega a desarrollar un músico o un ingeniero acústico y que, si deseamos llegar a apreciar, a conectarnos con el artesano, necesitamos primero reconocer que todos esos estratos dentro de la escucha existen, y que pueden ser criterios muy distintos. Sea que esta persona componga, produzca música, mezcle en el estudio, o toque en un concierto, sus decisiones terminan en la consecuencia final dentro del campo de la escucha.

Artes
EDICIONES
E N S A Y O

ISBN 978-9942-977-28-1



9 789942 977281